СРЕДИ АВТОРОВ ЭТОГО НОМЕРА:

Е. ДОБИН
Т. ТЭСС
В. СКУЙБИН
В. ЕГОРОВ
Е. ДЗИГАН
В. КОМАРДЕНКОВ
В. ШКЛОВСКИЙ

•

В. ШУКШИН
Э. МЕЖЕЛАЙТИС

•

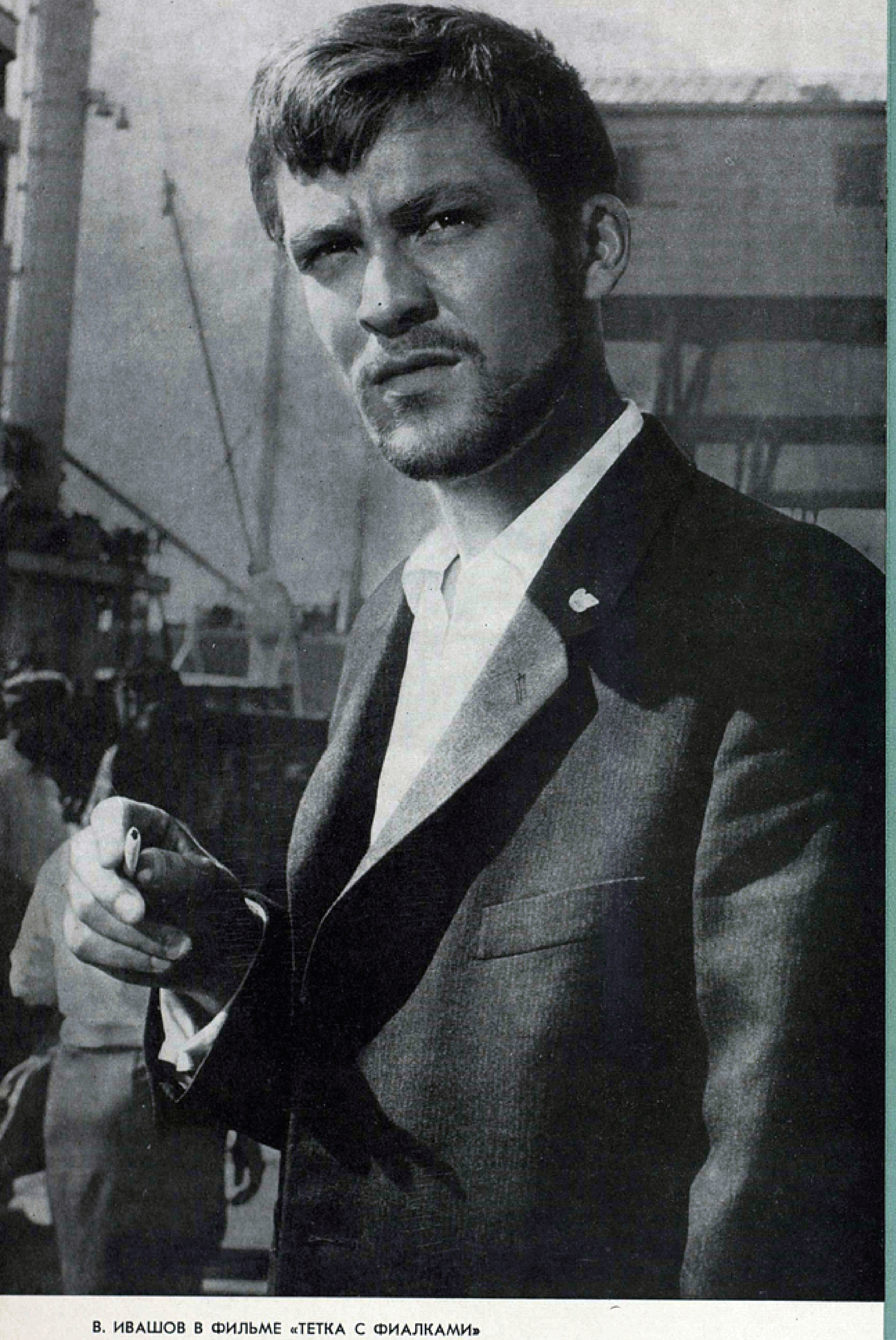
Пьер Паоло Пазолини

„КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ“ ЧАРЛЬЗА С. ЧАПЛИНА

ИСКУССТВО КИНО



2
1964



В. ИВАШОВ В ФИЛЬМЕ «ТЕТКА С ФИАЛКАМИ»

Содержание

***На** первой странице обложки актриса Жанна Прохоренко.*

БОЛЬШОЙ ТВОРЧЕСКИЙ РАЗГОВОР

На заседании Идеологической комиссии при ЦК КПСС обсуждалась деятельность киностудии «Мосфильм». Однако происходивший при этом разговор вышел далеко за пределы обсуждения жизни и интересов одной студии. Это было творческое, глубокое обсуждение самых насущных, принципиальных проблем, стоящих сегодня перед всей современной советской кинематографией. Все выступавшие единодушно говорили о том, какое благотворное влияние на развитие советского искусства оказали встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, проведенные в декабре 1962 года и марте 1963 года, а также решения июньского Пленума ЦК КПСС.

Строгая, чуткая партийная критика, полная глубокого доверия к художникам, помогла перестройке нашего искусства.

Первые итоги этой работы уже налицо.

В законченных в декабре прошлого года картинах «Мосфильма», таких, как «Тишина», «Живые и мертвые», мы видим воплощение того нового, что характеризует в наше время творчество художников, глубоко осознавших партийные требования, предъявленные искусству. Успех этих фильмов у зрителей говорит о том, что они задели за живое, ответили на многие важные вопросы времени. Вспомним то, что говорил на мартовской встрече Н. С. Хрущев: «Только выдающиеся произведения большого революционного, созидательного пафоса доходят до глубины души и сознания человека, рождают в нем высокие гражданские чувства и решимость посвятить себя борьбе за счастье людей. Авторы таких произведений достойно, заслуженно пользуются признательностью народа. К созданию произведений такой высокой идейности и художественной силы воздействия на умы и чувства людей призывает Коммунистическая партия писателей, художников, композиторов, работников кино и театра».

С большим удовлетворением участники заседания говорили также о таких фильмах 1963 года, как «Оптимистическая трагедия», «Я шагаю по Москве» и некоторых других, называли талантливые, серьезные сценарии, основанные на жизненно важных проблемах, которые сейчас находятся в работе на «Мосфильме»: «Трудный путь», «Жили-были старик со старухой» и т. д. Все это радует, свидетельствуя о несомненном подъеме советской кинематографии.

Вместе с тем было бы неверным, радуясь достигнутым успехам, забывать о том, что на той же киностудии «Мосфильм» за последнее время было поставлено немало слабых, примитивных картин, вызвавших справедливое недовольство зрителей.

В самом деле, ну кому могли доставить радость фильмы «Половодье», «Полустанок», «Ход конем», «Павлуха», «Без страха и упрека»?

А если к этим картинам «Мосфильма» прибавить еще большой список посредственных, а то и просто бездарных, скучнейших киносочинений, поставленных на других студиях, то можно будет сказать о том, что киноработникам успокаиваться рано. Нужно, засучив рукава, работать и работать, не забывая об ответственности каждого художника перед народом, добиваясь успеха во всех звеньях творчества.

Большое место в состоявшемся разговоре было уделено творчеству актера. Положительное решение актерской проблемы бесспорно явится еще одним благотворным фактором, способствующим созданию новых выдающихся произведений нашего киноискусства.

Большой, справедливый счет предъявили режиссерам и драматургам выступавшие на совещании актеры Б. Андреев и Л. Смирнова.

Наши замечательные мастера — актеры старшего поколения — создатели галереи ярких реалистических образов на экране, наши молодые актеры, выпускники ВГИКа

с удовлетворением и душевной радостью откликнутся на заботу, которая была проявлена к их творчеству, к их судьбам в искусстве.

Во время развернувшегося разговора серьезное внимание было уделено той острой идейной борьбе, которая ведется в современном мировом искусстве, — битве идей, происходящей и на экранах и в печати.

На непрекращающиеся атаки на социалистический реализм, предпринимаемые догматиками и ревизионистами всех мастей, советское киноискусство отвечает прекрасными произведениями, развивающими лучшие традиции нашего боевого, революционного кинематографа, произведениями подлинно гуманистического звучания, всегда помня о том, что в политической, идеологической борьбе нет места мирному сосуществованию идей.

Такие фильмы, как «Живые и мертвые» и «Тишина» — свидетельство того, что в советском киноискусстве торжествует и одерживает новые победы самый передовой, самый революционный творческий метод современности — метод социалистического реализма. В то же время необходимо подчеркнуть, что в отдельных произведениях, выпущенных за последнее время, сказывается порой недостаточно критическое отношение их авторов к модным сейчас на Западе, но решительно чуждым нам идейно-эстетическим принципам и приемам модернистского буржуазного искусства.

«Высший долг советского писателя, художника, композитора, каждого творческого работника, — учит партия, — быть в рядах строителей коммунизма, служить своим талантом великому делу нашей партии, бороться за торжество идей марксизма-ленинизма. Надо помнить о том, что в мире идет острая борьба двух непримиримых идеологий — социалистической и буржуазной».

Об этом много и горячо говорилось на мартовской встрече и позднее на июньском Пленуме ЦК КПСС, и это не были только слова и декларации — это была программа деятельности для всех убежденных художников-коммунистов, посвятивших свою работу, свое творчество утверждению великих идей марксизма-ленинизма.

В этой связи хочется — в дополнение к прошедшему на совещании разговору — сказать и о том, как в новой обстановке должна всемерно повыситься роль теории и критики в жизни искусства.

У нас нет права плестись в хвосте событий, впадать в субъективизм и вкусовщину, оценивать явления искусства с узкоэстетических, а тем более эстетских позиций. Теория и критика призваны быть верными и умными помощниками партии в ее грандиозной идеологической работе, бойцами на переднем крае сражения за наше передовое искусство социалистического реализма.

Это понимают работники теоретического фронта, которые, так же как и творческие работники кино, извлекли для себя серьезные уроки из прошедших год тому назад встреч с руководителями партии и правительства. Но на практике не все еще сделано, чтобы выправить недостатки. Еще немало слабого, путаного, дилетантского появляется в нашей печати. Нужен серьезный подъем всей нашей научной эстетической мысли, нужно обратить ее на решение, на разработку кардинальных проблем марксистской эстетики.

Обсуждение на Идеологической комиссии при ЦК КПСС работы «Мосфильма» еще раз продемонстрировало то большое внимание, которое партия уделяет вопросам искусства, и в частности киноискусства, призывая работников советского кино решать в своих произведениях важные проблемы современности, создавать подлинно масштабные по мысли реалистические фильмы, в которых судьба человека и судьба народа, творящего историю, были бы показаны правдиво, глубоко и партийно.

В обсуждении насущных вопросов советской кинематографии приняли участие генеральный директор «Мосфильма» В. Сурин, председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. Романов, режиссеры В. Басов, С. Герасимов, Г. Чухрай, А. Столпер, А. Тарковский, главный редактор «Известий» А. Аджубей, драматург Г. Мдивани, критик Е. Сурков, актеры Б. Андреев, Л. Смирнова, секретарь ЦК ВЛКСМ С. Павлов.



А. Папанов — Серпилин (слева), Л. Любецкий — Шмаков



НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ»

По роману К. Симонова. Сценарий и постановка А. Столпера. Оператор Н. Олоновский. Художник С. Волков. «Мосфильм», 1963

Кадры из фильма



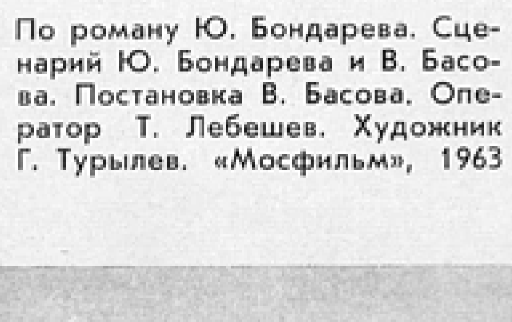
К. Лавров — Синцов



Слева направо: В. Коняев — Сергей, В. Сафонов — Свиридов, Е. Лазарев — Уваров



В. Коняев — Сергей



«ТИШИНА»

По роману Ю. Бондарева. Сценарий Ю. Бондарева и В. Басова. Постановка В. Басова. Оператор Т. Лебешев. Художник Г. Турылев. «Мосфильм», 1963



Н. Величко — Ася



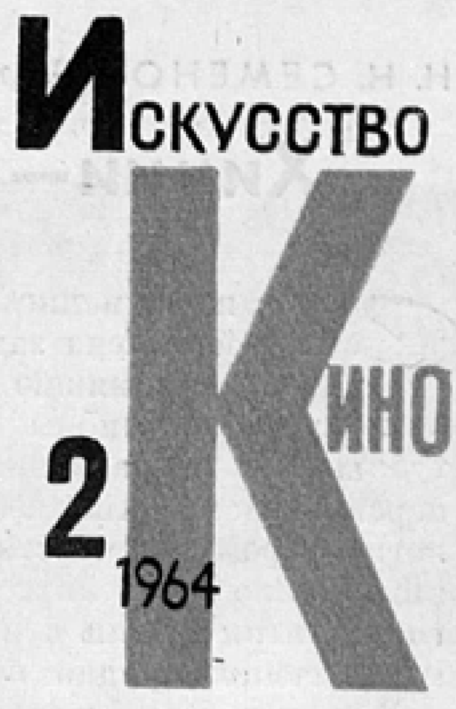
Л. Лужина — Нина, В. Коняев — Сергей, Г. Мартынюк — Константин



Г. Мартынюк — Константин

Кадр из фильма





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

С. И. ВОЛЬФКОВИЧ, *академик*

...Плюс Большая химия

Декабрьский Пленум ЦК КПСС наметил гигантскую программу развития химической промышленности на предстоящие семь лет. Важнейшее место в программе занимает вопрос химизации сельского хозяйства.

Почетная и ответственная работа в этой области ложится на кинематографистов.

Недавно Московская студия научно-популярных фильмов выпустила фильм «Основа основ», где мне пришлось быть научным консультантом. Не рассматривая вопроса о том, в какой мере фильм показал, как химия выдвинулась на передний край борьбы за увеличение продуктов земледелия и животноводства, отмечу, что именно эта тема сейчас особенно актуальна и должна с помощью кинематографистов привлечь самые широкие массы трудящихся.

Если научно-популярные фильмы по сельскому хозяйству призваны учить и убеждать зрителей, то хроникально-документальные картины будут знакомить их с тем, что уже сделано или делается на обширных просторах страны в области химизации. Такие фильмы могут принести неоценимую пользу миллионам людей.

Для несколько более узкого круга зрителей (хотя и они исчисляются десятками тысяч) необходимо выпускать учебные фильмы по агрохимическому обучению специалистов сельского хозяйства. Кино в этом случае может сослужить хорошую службу. Пока же, мне кажется, этот вид обучения используется весьма мало.

Хорошо, талантливо сделанные фильмы по химизации сельского хозяйства несомненно найдут широкую аудиторию и окажут большую помощь в осуществлении великих и благородных задач, намеченных партией на ближайшие годы.

Н. Н. СЕМЕНОВ, *академик*

Химии — большой экран

Сейчас перед нашими кинематографистами поставлена задача — создать фильмы, знакомящие в доступной и яркой форме миллионы кинозрителей с актуальными направлениями и ближайшими перспективами химической науки, технологии, промышленности. Этот вклад работников кино во всенародное дело ускоренного развития химии в нашей стране по своему значению трудно переоценить.

В какую бы область ни заглянули кинематографисты, они повсюду найдут очень интересные темы, обогащающие знания советских людей. Нашим кинорежиссерам и операторам научно-популярных картин следовало бы побывать в академических институтах и лабораториях. Здесь они получили бы возможность запечатлеть на пленке, а затем показать зрителям, как ученые изучают различные химические процессы и явления, пользуясь для этого высокосовершенными техническими средствами экспериментирования, как создают новые ценные вещества и материалы, нужные промышленности и сельскому хозяйству.

Научные знания лежат в основе улучшения химических производств, и поэтому так важны усилия ученых-химиков, направленные к созданию большой и передовой химии, к химизации нашего народного хозяйства. Если прежде можно было совершенствовать производство в значительной мере на основе практического опыта, то теперь радикальные решения помогает находить наука. В качестве примера можно взять полимерную химию. Ее успехи позволили создать новые синтетические материалы, обладающие прекрасными свойствами. Применение этих материалов совершило техническую революцию буквально во всех областях производства. В развитии полимеров, широчайшем использовании их во многих отраслях техники, медицины и других сферах деятельности человека современной эпохи можно найти много выигрышных тем для кинокартин, интересных многим зрителям.

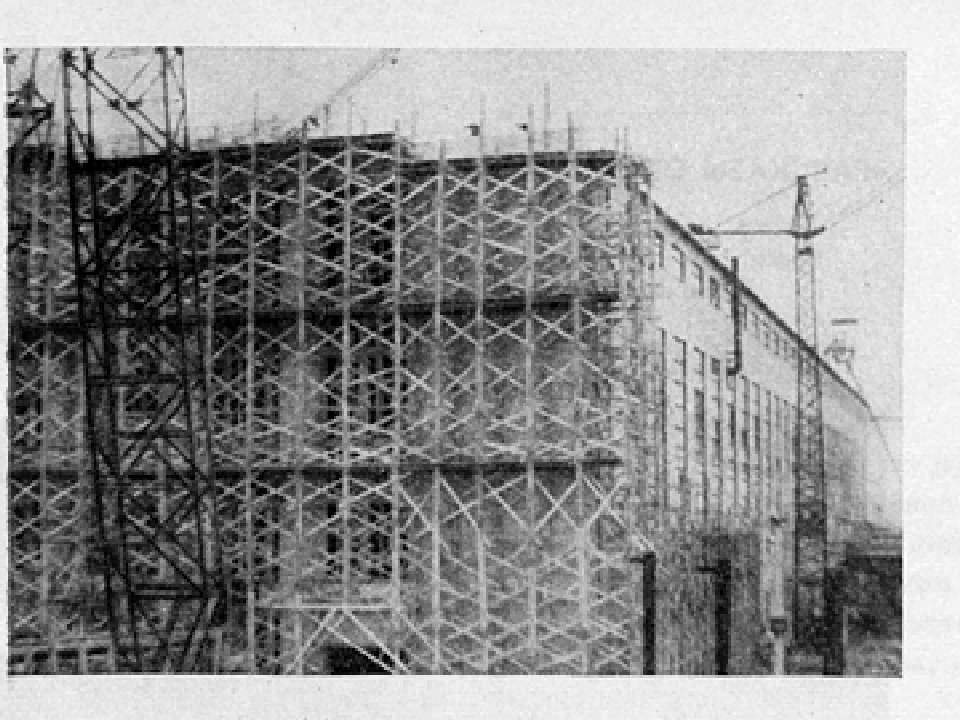
Химизация народного хозяйства не ограничивается только развитием собственно химической промышленности. Необходимо находить пути применения в народном хозяйстве продуктов химической промышленности и широко использовать науку для совершенствования химических процессов в различных отраслях, например в промышленности строительных материалов, металлургии, в радиоэлектронике и т. п. И здесь открываются широкие возможности для выбора сюжетов научно-популярной кинематографии.

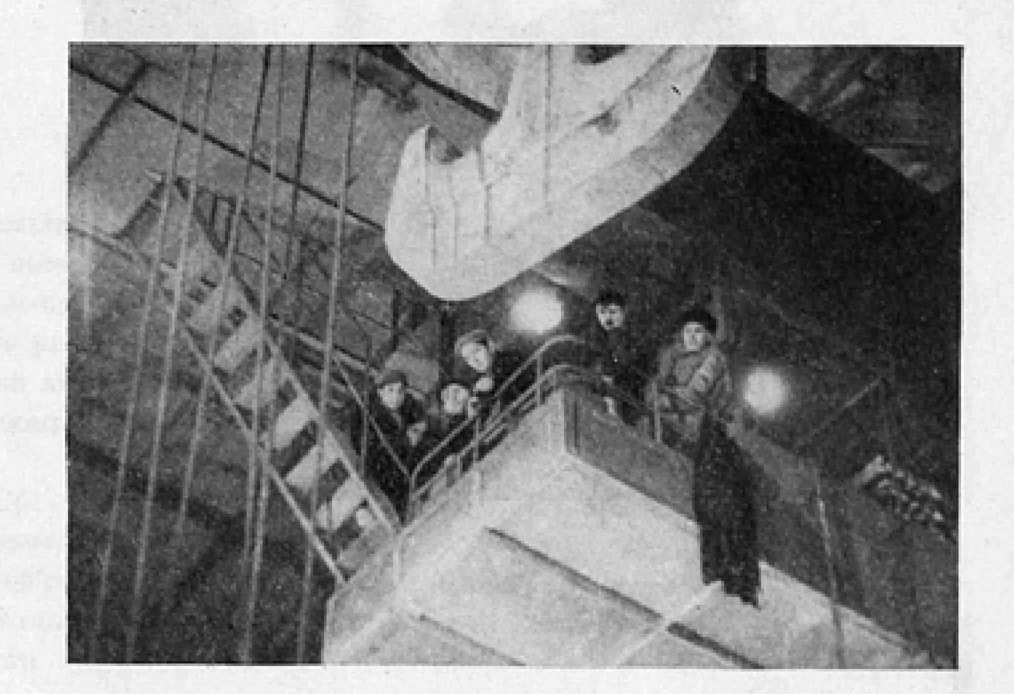
Об успехах химии, одной из важнейших наук, полезно будет узнать многим людям, особенно молодежи. Познакомившись глубже с химией, многие молодые люди пожелают избрать ее своей специальностью. В этих и других случаях кино — могучий инструмент популяризации химии среди всех слоев населения. Фильмы по химии, если, конечно, они будут сделаны с достаточным мастерством, увлекательно будут раскрывать перед зрителями научно-верную и яркую картину современных достижений, могут возбудить глубокий интерес к этой науке, способствовать тому, что в ряды химиков вольются новые, свежие силы.

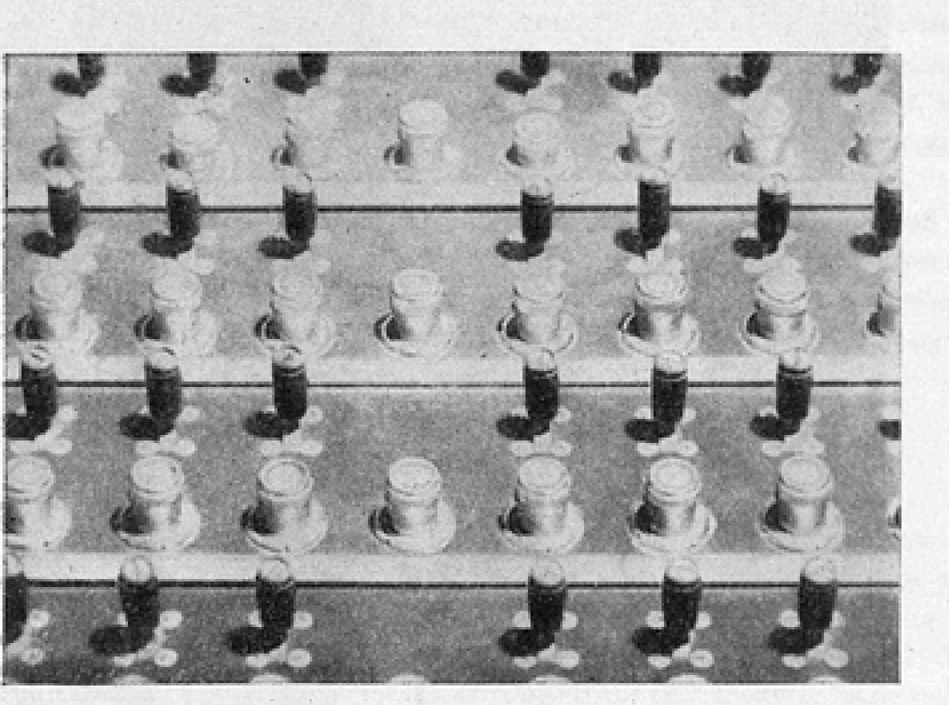
Следовало бы подумать также и о выпуске небольших учебных фильмов, которые можно было бы использовать при чтении публичных лекций, привлекающих, как правило, большую аудиторию.

Партия указала сейчас поистине грандиозные пути для развития химии и основанного на ней высокопроизводительного сельского хозяйства и промышленности, в том числе и производства товаров народного потребления.

Систематически знакомя советских людей с развитием химической науки и технологии и привлекая к этим вопросам широкое внимание всей общественности, кино может оказать неоценимую услугу в успешном выполнении наших замечательных планов создания Большой химии.









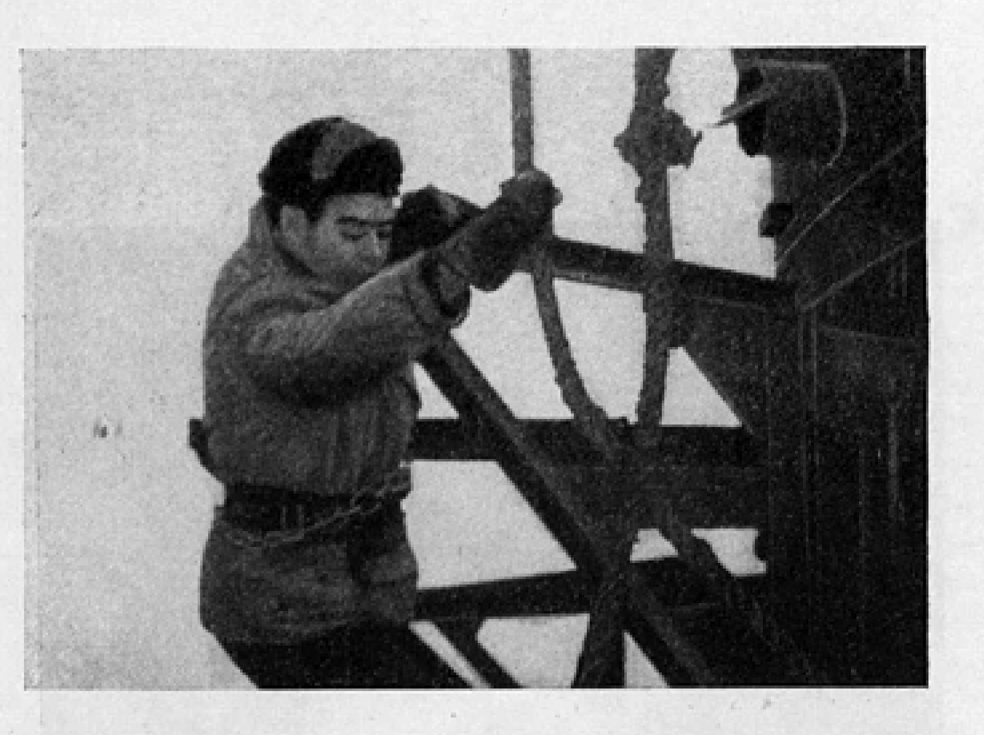
«РЕПОРТАЖ ИЗ СОЛИГОРСКА»

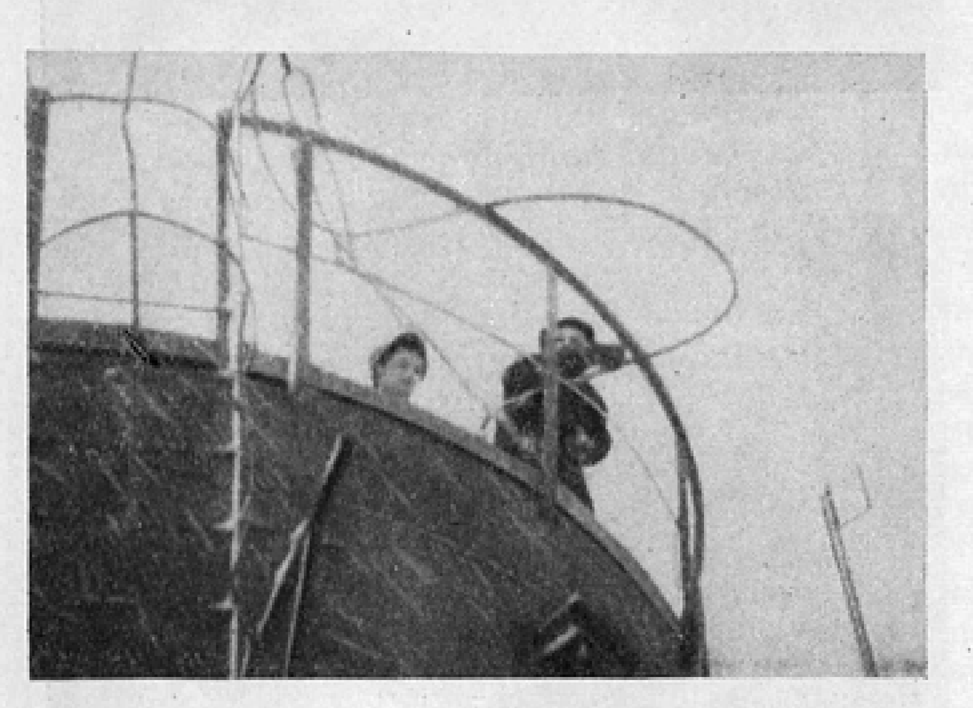
Автор сценария и дикторского текста В. Горохов. Режиссер Я. Бабушкин. Операторы Н. Кольцов, Г. Голубов. ЦСДФ, 1963.

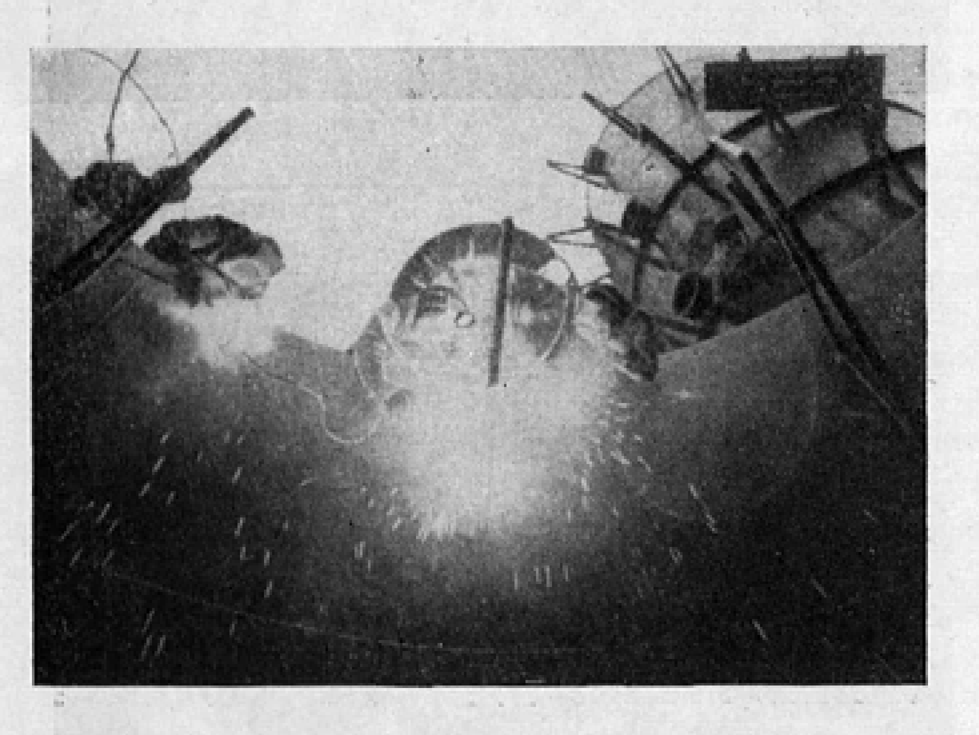


«ОСНОВА ОСНОВ»

Авторы сценария О. Писаржевский, А. Галич, Р. Клаф. Режиссер Р. Клаф. «Моснаучфильм», 1963.







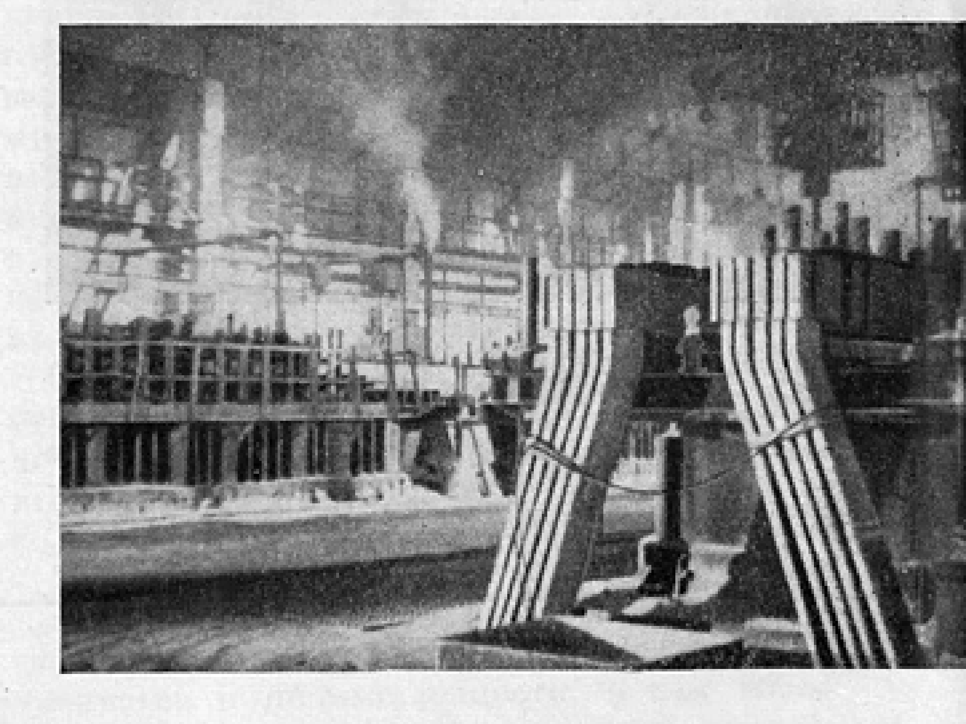
«ЗЕМЛЯ ЖДЕТ»

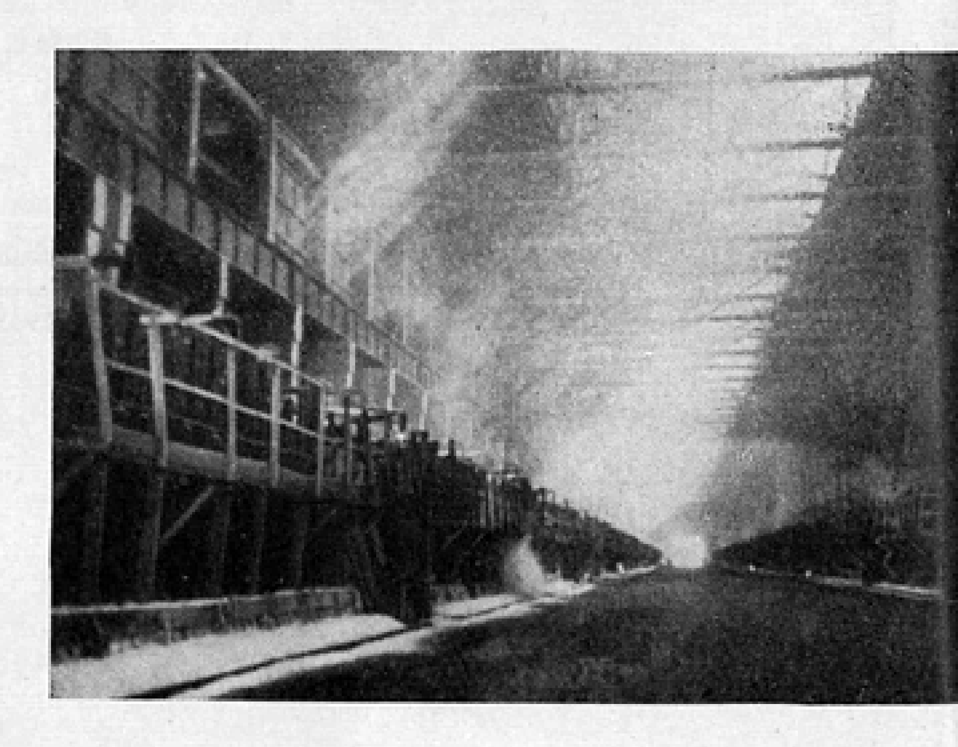
Авторы сценария В. Коновалов, В. Рамоянский. Дикторский текст Л. Браславского. Режиссеры В. Коновалов, В. Рамоянский. Операторы Н. Даньшин, Г. Епифанов. ЦСДФ, 1963.

«РАССКАЗЫ ОБ ЭЛЕКТРОХИМИИ»

Автор сценария Н. Шпиковский. Режиссер Б. Эпштейн. Оператор Г. Чумаков. «Моснаучфильм», 1963.







Служить народу!

В серьезный, ответственный момент в жизни советского киноискусства собрался VII пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, проходивший 29—30 ноября 1963 года. Он подвел итог киногоду, ознаменовавшемуся событиями, имеющими неоценимое значение для дальнейшего развития и расцвета всей художественной культуры Советской страны в период развернутого строительства коммунизма. Встречи и беседы руководителей партии и правительства с деятелями культуры, июньский Пленум ЦК КПСС стали решающими вехами в истории отечественной культуры.

VII пленум открылся докладом председателя Оргкомитета И. Пырьева «О развитии и задачах советского киноискусства в свете решений июньского Пленума ЦК КПСС».

Знаменательной особенностью VII пленума, ярко свидетельствующей о расширении и укреплении связей советского кино с жизнью, явилось то, что на повестку дня были поставлены насущные и острые вопросы коммунистического воспитания трудящихся, особенно молодежи, средствами искусства.

«Кино как средство идейно-воспитательной работы в школе и вузе» — так назывался доклад С. Герасимова, вызвавший оживленную дискуссию, в которой помимо кинематографистов приняли участие учителя, преподаватели вузов, работники просвещения.

Знакомя читателей с материалами VII пленума, редакция публикует в сокращении два основных доклада.

•

Из доклада И. П Ы Р Ь Е В А.

— Закончился 1963 год. Это был знаменательный для нашего киноискусства год, заставивший о многом задуматься, многое понять. Навсегда запомнит каждый из кинематографистов встречи и беседы руководителей партии и правительства с деятелями искусства в Доме приемов на Ленинских горах и в Кремле, июньский Пленум ЦК КПСС, посвященный вопросам идеологии.

Ленинская партия помогла деятелям литературы и искусства, в частности нам, работникам кино, утвердиться на позициях большей непримиримости ко всему, что притупляет остроту, ослабляет действенность нашего идеологического оружия.

Партия помогла нам яснее понять серьезные недостатки и отдельные ошибочные тенденции в киноискусстве, с тем чтобы взять курс на их быстрое преодоление.

Сегодня мы с радостью отмечаем возрождение подлинно многонационального характера нашего киноискусства, после того как творческая активность многих его отрядов была почти заморожена в годы культа личности. Мы радуемся необычайно широкому притоку в кино новых сил, росту талантливых молодых творческих кадров, которые заявили о себе первыми яркими работами. Нет необходимости еще раз перечислять появившиеся за последние годы художественные фильмы, которые имели заслуженный успех и в нашей стране и за ее пределами. Мы много говорили также о том, как расширился круг тем, сюжетов, образов, насколько богаче стала палитра красок нашего искусства, как быстро совершенствуется его техника.

Все это верно, и нет никаких сомнений в том, что искусство наше, в основе своей здоровое, полное сил, продолжает расти и что многие его недостатки, которые нас сегодня тревожат, являются в какой-то мере болезнями роста.

И тем не менее мы не имеем права закрывать глаза на эти серьезные недостатки. Больше того, мы обязаны сегодня сконцентрировать на них свое внимание и постараться общими силами преодолеть их, не дать им разрастись, не дать им поставить под угрозу дальнейшее развитие нашего чудесного искусства, с которым, как сказал Н. С. Хрущев, ничто не может сравниться «по силе воздействия на чувства и умы людей и по охвату широчайших масс народа...».

Ни для кого не секрет, что рядом с талантливыми произведениями искусства, несущими заряд больших мыслей и чувств, на экраны страны продолжает выходить еще много, непозволительно мно-

го, фильмов плохих, бесталанных, серых, посредственных — таких, которые «повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски», а иногда даже раздражения.

Ничего, кроме чувства досады, не могли вызвать и те фильмы, авторы которых пытались скрыть незрелость мысли за вычурностью формы, за дешевыми вывертами и фокусами, позаимствованными из арсенала западного модернизма.

На некоторых сценариях и режиссерских решениях отчетливо сказалось влияние модных на Западе теорий дедраматизации, дегероизации современного кино, идей о фиксировании жизни, «захваченной врасплох». Это влияние приводило к ослаблению драматургии фильма, к бесформенности сюжетных построений, к изображению жизни в ее случайных проявлениях и ситуациях, не раскрывающих ее большой правды.

В некоторых кинокартинах стали звучать мещанские нотки, чужеродные в нашем искусстве, главное внимание уделялось всяческим «задворкам» жизни, и тем самым неизбежно искажалась художественная правда. Наш современник, строящий новое общество, человек большой воли, высокого интеллекта и таланта, часто представал на экране до крайности духовно обедненным. Тема незабываемого подвига советского народа в Великой Отечественной войне подчас трактовалась в кино, по существу, с неверных, пацифистских позиций.

Все эти огрехи и просчеты могли возникнуть только в обстановке недостаточной нашей требовательности к идейным и художественным достоинствам произведений киноискусства, рассчитанных на многомиллионную аудиторию.

Встречи на Ленинских горах и в Кремле, июньский Пленум ЦК КПСС помогли преодолеть настроения известной беспечности, которой страдали некоторые наши режиссеры, сценаристы, критики, беспечности, особенно нетерпимой в обстановке острейшей идеологической борьбы, которую мы ведем с миром капитализма и будем вести, пока он не уйдет в прошлое.

Надо со всей честностью и прямотой признать, что итоги минувшего года далеко не утешительны. В последние месяцы с еще большей остротой ощущается отставание киноискусства от требований партии и народа, от запросов миллионов зрителей, и в этом повинны не какие-то «злые дяди», а мы, кинематографисты, люди, делающие фильмы.

Образовался недопустимый разрыв между растущими требованиями зрителя и качеством тех кинопроизведений, которые мы ему предлагаем и показываем.

Говоря об этом с тревогой, мы тем самым не зачеркиваем значения тех талантливых кинокартин, которые вышли в этом году и заняли свое место на экранах. Но, к великому сожалению, место это крайне незначительно как в количественном, так и в качественном отношении.

Ничего, кроме вреда, не может принести советскому художнику, в особенности деятелю самого массового, народного искусства, этакая снобистская поза непонятого гения: «Я, мол, делаю картины, а смотрит их народ или нет, мне безразлично». Тем более что в подавляющем большинстве подобных случаев выясняется, что «непонятый гений» не понят именно потому, что он далеко не гений, что у него не хватает ни культуры, ни фантазии, ни мастерства, для того чтобы завладеть вниманием многомиллионной аудитории.

Мы всегда отвергали и сейчас решительно отвергаем модную у некоторой части западной интеллигенции идейку: кино — для узкого круга, элиты. С первых своих шагов наше кино росло, развивалось и крепло как искусство для широчайших народных масс. Именно этому оно обязано своими высшими художественными достижениями, оказавшими глубочайшее влияние на все мировое прогрессивное киноискусство современности.

На этом и только на этом пути оно добивалось и будет добиваться новых творческих успехов.

Вот почему со всей остротой следует говорить о серьезном разрыве между тем, чего ждет и требует зритель, и тем, что выпускают наши киностудии. Вот несколько зрительских писем.

«...Мне всего девятнадцать лет,— пишет Вера Фотиева из г. Барановичи.— Много ли я знаю и испытала в жизни? Почти ничего. Так откуда же мне знать, что плохо и что хорошо, что «сладко» и что «горько»? Скорее всего из книг и фильмов. И, поверьте, очень обидно бывает, когда, несмотря на свою «зеленость», чувствуешь фальшь, натянутость, неправдоподобность в картине, когда вместо ответа на многие важнейшие вопросы жизни видишь (в который раз!) слащаво-приторную историю об «идейной» доярке и ее «отрицательном муже-подлеце...».

«...А еще очень часто, и к большому сожалению, кинематографисты потчуют нас фильмами с узенькой мыслишкой или вообще без оной, фильмами, на которых ни о чем не думаешь... Да будут лучшие времена!» — восклицает тов. Трошин из г. Шуи.

«До каких пор наши кинематографисты будут выпускать скучные, бессодержательные фильмы?— спрашивает нас П. Барков из г. Нальчика. — Когда посмотришь, например, фильм «Последний хлеб», задаешь вопрос: что полезного в этом фильме? И отвечаешь: все, что показано в фильме, — пропаганда в обратную сторону».

«...Я иду в кино не отдыхать, а волноваться,— пишет Эдуард Маэтачас из г. Килинги-Нымме.— Иду искать жизнь в форме искусства. Искать свет, который делает жизнь интересной, искать мыслей Прометея, искать чистую душу, которая озаряет жизнь бодрыми лучами, и человека, который не способен на подлость по отношению к другому человеку. Не люблю натурализма. Не хочу видеть грязь ради грязи. Она не помогает жить. Нуждаюсь в простоте, величии мысли и действий. Наиболее ярко нашел эти качества в «Балладе о солдате» Чухрая».

«Я ценю, если можно так выразиться, лечебное свойство кино. Хорошие фильмы оказывают целительное действие на мою душу. Пусть это не покажется странным, но когда у меня бывает тяжело на душе, я иду в кино, иду, как в лечебницу, зная, что наверняка избавлюсь от душевного недуга».

Это пишет пожилой человек тов. Сучалкин из Хабаровска. Однако беда наша состоит не только в том, что на экраны попадает много слабых, посредственных картин. Плохо то, что среди картин относительно интересных и даже талантливых довольно мало таких, которые стали бы действительно крупными событиями в нашем искусстве и в духовной жизни народа. У нас давно уже не было таких народных праздников, каким была премьера «Чапаева», когда ликующие толпы людей с транспарантами и флагами, с портретами героев фильма заполняли улицы городов, нескончаемыми потоками двигались к залам кинотеатров.

Мы обращаем явно недостаточно внимания на профессиональную сторону нашего искусства, на художественную форму произведений.

Нам жизненно необходимо поднять эстетические критерии, быть принципиальными, более взыскательными в оценке каждого фильма в целом и всех его художественных компонентов в отдельности.

С гордостью провозглашая такие священные для нас коренные принципы социалистического искусства, как народность и партийность, мы прекрасно понимаем, что эти качества неразрывно взаимосвязаны и неотрывны друг от друга, что это как бы два аспекта, две стороны глубочайшей связи нашего искусства с жизнью народа. И если важнейшее значение имеют партийная позиция художника, его активность, его гражданская воинственность, его глубокая убежденность, то не менее существенным, я бы сказал, и неотъемлемым качеством художнического таланта является умение передать эту убежденность, эту гражданскую активность читателям или зрителям, передать ее средствами искусства, используя для этой цели всю его громадную силу.

Само собой разумеется, что основа зрительского успеха — это тема, мысль, которая волнует, берет за живое, но и реализм содержания, и умело найденная сюжетная форма, и впечатляющее изобразительное решение, и глубина актерского проникновения в образ — все это входит в понятие идейно-художественного качества картины. И, быть может, прежде всего и раньше всего — серьезность и глубина размышления художника о жизни, его подлинная взволнованность и человечность. Отсутствие этих качеств нельзя возместить никакими монтажными ухищрениями, никакими лихими ракурсами, рассчитанными на аплодисменты знатоков в Доме кино.

Конечно, успех произведения киноискусства в огромной мере зависит от дарования и мастерства режиссера, оператора, художника. Но сейчас мы говорим о том, что решает. А решает авторская мысль, талантливо и мастерски выраженная режиссером и оператором через актера.

Вот почему я называю идейность, мастерство, талант тремя краеугольными камнями, опираясь на которые, мы сможем одержать победу в борьбе за качество фильмов, за высокий идейный и художественный уровень нашего искусства. Только тогда сможем мы наконец избавиться от примитивности и схематизма, изгнать казенщину и скуку, добиться того, чтобы каждый фильм своим содержанием и формой вызывал горячий, живой интерес у зрителей.

С тех пор как возникло искусство, человек ищет в нем ответа на коренные проблемы бытия, ответа на вопросы о том, как надо жить, как отличать прекрасное и чистое от уродливого и низменного. Настоящее большое искусство отвечало на эти вопросы (разумеется, в разные эпохи по-разному), во имя этого оно и существует. И, конечно же, во сто крат возрастает значение этой высокой миссии искусства в эпоху созидания нового мира, становления новых характеров, укрепления новых, еще невиданных общественных отношений.

Указания ленинской партии заставили каждого творческого работника кино острее ощутить главную внутреннюю «сверхзадачу» любого произведения нашего киноискусства: активно участвовать в коммунистическом воспитании человека. И, оценивая сегодня любое произведение искусства наших дней, мы прежде всего ставим перед собой вопрос: чем и в какой степени оно помогает человеку жить, действовать, работать, чувствовать, мыслить по-коммунистически?

Говоря о состоянии дел в нашей кинематографии, я, естественно, не могу не сказать несколько слов о кинотеории и кинокритике.

И прежде всего мне хочется со всей решительностью выступить против укоренившейся у нас привычки огульно поносить нашу кинотеорию и кинокритику. Еще не перевелись любители этаких кавалерийских наскоков, которые без всякого знания дела твердят, что советское киноведение ни к черту не годится, что вся наша кинокритика не стоит доброго слова и т. д. и т. п. Такие несправедливые оценки глубоко неверны и только мешают нам по-серьезному разобраться в больших недостатках на этом важном участке идеологического фронта. Мешают верно оценить то важное и хорошее, что сделано за последние годы численно небольшим отрядом советских киноведов. За последнее время проведен ряд серьезных исследований по истории и теории советского кино. Наш журнал «Искусство кино» пользуется заслуженно высоким авторитетом не только у наших кинематографистов, но и у прогрессивной кинообщественности всего мира. Интерес читателя к журналу «Советский экран» настолько велик, что пришлось увеличить его тираж до семисот тысяч экземпляров. Много интересных и глубоких выступлений кинокритиков мы встречаем на страницах газет не только центральных, но и республиканских. Новые отряды молодых киноведов выросли не только в Москве, но и в Ленинграде, на Украине и в некоторых других республиках. Все это было бы грешно недооценивать. И тем не менее мы вправе предъявить нашей теории и кинокритике серьезные упреки.

Многим критикам, на мой взгляд, не хватает умения оценить явления киноискусства с позиций глубокого знания жизни, понимания хода ее развития и с учетом высоких требований, предъявляемых сегодня искусству.

И прежде всего хотелось бы предъявить части наших критиков серьезные претензии за их излишний либерализм, некую «обтекаемость», за то, что плохое и бесталанное они часто не имеют мужества назвать плохим и бесталанным, за то, что до обидного мало уделяют внимания вопросам профессионализма, вернее его резкому падению в нашем искусстве; за то, что хвалят иногда на страницах прессы картины явно посредственные (вспомните обзор Н. Толченовой в журнале «Огонек») и молчаливо проходят мимо тех картин, где хотя и есть спорные места, но которые представляют несомненный интерес для общего движения нашего искусства.

Особенно досадно, что интересный творческий опыт молодых мастеров братских республик, а иногда их ошибки и заблуждения по-прежнему находятся вне поля зрения нашей критики.

А ведь за последнее время в ряде национальных студий, особенно таких, как Литовская, Киргизская, Молдавская, происходят заметные сдвиги и появляются весьма своеобразные и талантливые художественные и документальные картины. Так что есть на что обратить внимание нашей критике.

Тяжеловесным и до невозможности наукообразным языком написан ряд последних книг и брошюр нашими эстетиками.

Но самый главный недостаток теоретической работы в области кино — это до сих пор еще непреодоленный отрыв от живой творческой практики, почти полное отсутствие серьезных трудов, которые бы глубоко анализировали сегодняшний новый творческий опыт и тем самым помогали двигать наше киноискусство вперед.

Возникает вопрос: не пора ли нашему союзу совместно с Госкомитетом внести предложение о создании специального института теории и истории киноискусства? Неужели наше кино, даже при всех его теперешних недостатках, менее значительно, чем живопись, графика и скульптура, которые имеют множество институтов и даже Академию художеств?

Извечная актерская проблема, о которой уже столько было всевозможных споров, разговоров, совещаний, также требует наконец своего правильного государственного разрешения.

Я согласен с теми, кто утверждает, что сейчас больше всего необходимо особо пристальное внимание к чувствам человека на экране и проникновенное раскрытие его характера, его психологии. В этом, мне кажется, самая прямая и самая верная дорога к сердцу зрителя. А кто это может сделать?

Конечно, актер. Культурный, мыслящий, талантливый актер. Он создатель образа, характера, он при содействии и помощи режиссера и оператора несет зрителю авторскую мысль картины, ее содержание.

Это все правильно. Но как ему, актеру, быть, если он иногда всего лишь некоторый придаток к композиции кадра, если все внимание некоторых режиссеров и операторов (которые не умеют и не любят работать с актером) направлено только на то, чтобы на экране получше выявить себя и свое мастерство?

Да, надо всемерно повышать мастерство наших актеров, быть более взыскательными к их знаниям, к уровню их культуры, но, с другой стороны, надо бережно, по-хозяйски, а не хищнически (взяли, сняли и забыли) относиться к их дарованию.

Творчество актера, как правило, почему-то никогда, нигде и никем не планируется в нашем «кинохозяйстве».

Мы не раз и не два обсуждали эту извечную проблему. Думаю, пришла наконец пора сделать из всех споров и разговоров организационные выводы и начать по-настоящему, и не на словах, заботиться и думать о творческих условиях труда актера, его правах, его творческой биографии.

Теперь несколько слов об основном и главном — о драматургии кино. От творческого развития драматургии зависит, как известно, круг тем и жизненно важных явлений нашего киноискусства. От верного развития кинодраматургии в огромной степени зависит завоевание зрителя. Без преодоления серьезных недостатков драматургии кино невозможно говорить и о нашем движении к новым рубежам.

Недавно на общем собрании московских кинодраматургов прозвучали резкие и во многом справедливые слова о некоторой недооценке этой важнейшей творческой профессии — недооценке, принимающей различные формы.

На собрании говорилось о том, что у нас порой забывают о значении кинодраматургии как большого вида литературы, иногда считают сценарий неким полуфабрикатом и сырьем, не имеющим самостоятельной литературной ценности. Говорилось о целом ряде и других ненормальностей, и большинство высказанных претензий были вполне справедливы, и к ним надо бы серьезно прислушаться.

Но, с другой стороны, хотелось бы сказать и о том, что, к большому сожалению, на этом собрании не было ни одного выступления, хотя бы в какой-то мере критикующего творческое состояние кинодраматургии сегодня.

А разве не от кинодраматургов в первую очередь зависит то, что за пределами внимания нашего искусства оказались многие явления сегодняшней жизни народа? Где талантливые, идейно целеустремленные, художественно полноценные сценарии о том новом, что утвердилось в нашей жизни после XX съезда партии? Где сценарии о людях, благодаря которым человечество вступило в новую эру, космический век? Где сценарий о битве между силами реакции и прогресса во всем мире? Где талантливые и яркие сценарии о борьбе народов за мир и крахе колониальной системы? А самое главное: где сценарии, достойно показывающие величие советского человека — борца, новатора, преобразователя жизни?

Большое количество наших плохих и посредственных картин — результат не только плохой режиссуры, но и в огромной степени крайней слабости сценариев, где нет ни сюжета, ни конфликта, где характеры выписаны наспех и схематично.

Прошло еще слишком мало времени после июньского Пленума ЦК, чтобы оказанное им глубокое благотворное влияние на развитие нашего искусства стало ощутимо в результатах творческого труда, в новых фильмах, выходящих на экран.

В этом отношении кино напоминает звездное небо: звезда может вспыхнуть сегодня, а увидим мы это не сразу.

В эти недели и месяцы на экраны выходят в основном еще фильмы запуска прошлых лет и, к величайшему сожалению, многие из них оказываются произведениями крайне тусклыми.

И все же мы вправе говорить о серьезном переломе, который произошел в творческой жизни киноискусства благодаря июньскому Пленуму. Это сказывается и в гораздо большей целеустремленности новых творческих замыслов, и в новых тематическо-производственных планах киностудий, и в мобилизации наших сил на главных, решающих направлениях сегодняшней тематики киноискусства. Это сказывается и в умонастроениях многих творческих работников — режиссеров, сценаристов, актеров, у которых требования народа, пожелания и советы партии находят глубокий душев-

ный отклик и горячее стремление быть своим творчеством ближе к запросам народа. Это сказывается и в большей нетерпимости ко всякого рода влияниям чуждых нам идейных, моральных, эстетических взглядов.

Для новой полосы в жизни нашего киноискусства, наступившей после июньского Пленума ЦК КПСС, характерно стремление творческих работников преодолеть мелкотемье, поднять большие темы современности и истории нашей страны.

Но надо сказать откровенно, что мы находимся только в самом начале подъема на новую творческую крутизну. И те положительные сдвиги, которые сегодня намечаются, нам следует всемерно развивать и закреплять.

Указания партии и решения июньского Пленума ЦК вооружили нас широкой и ясной программой действий. Дело теперь только за нами, за нашей творческой активностью, за нашей решимостью преодолеть все серьезные недостатки.

Наше искусство, говорит нам партия, должно быть источником бодрости и энергии для народа. Оно должно усиливать его способность к действию, к труду, к борьбе.

Наши картины ежедневно смотрят миллионы людей. Мы, кинематографисты, обязаны сделать все, чтобы советский народ обрел в искусстве кино хорошего, верного друга, доброго попутчика своей жизни, веселого, жизнерадостного, всегда честного и правдивого, на руку которого он сможет опереться, бодрость и шутка которого вдохновят на преодоление трудностей, сила которого поможет ему уверенно идти к своей заветной цели — к построению коммунизма.

●

Из доклада С. ГЕРАСИМОВА.

— Получается чаще всего как-то так, что мы, работники кино, действуя в сфере художественного кинематографа, берем на себя сравнительно небольшую часть ответственности за общее воспитание, образование и просвещение народа, в частности молодежи. Мы увлекаемся своими чисто эстетическими проблемами, порой остро спорим, а в это время на просторах нашей огромной Родины подымается новое поколение, дети идут в школы, подрастают, отправляются в кинотеатры, приобретают при помощи кинематографа те или иные сведения, взгляды, вкусы, убеждения. Контакта между разными средствами кинематографического воздействия у нас еще, собственно говоря, нет.

Огромная область научно-учебного, научно-популярного и собственно учебного фильма остается пока на периферии нашего внимания. Не следует забывать, что В. И. Ленин, определяя кино как самое важное из искусств, имел в виду не только художественную кинематографию. Общеизвестно, какое первостепенное значение он придавал хронике и научному фильму.

Обратимся к решению июньского Пленума ЦК КПСС, где сказано: «Пленум придает особое значение улучшению идейно-воспитательной работы среди молодежи... Нужно воспитывать каждого молодого человека стойким и мужественным борцом за коммунизм, рачительным хозяином страны, глубоко уважающим все, что завоевано и создано старшими поколениями, своим трудом приумножающим богатства, честь и славу Родины».

Я напоминаю этот тезис, чтобы сопоставить мысль, которая в нем высказана, с тем, что практически складывается вокруг научно-учебной кинематографии в повседневной практике.

Педагогика всегда стремилась к наглядности в обучении. Для этого привлекались различные научные пособия — модели, таблицы и т. д. Кино призвано совершить истинную революцию в наглядном обучении. Его способность воспроизводить динамику любого процесса безгранична. Но пользоваться этими его свойствами мы еще по-настоящему не научились.

В системе трудовых резервов профессиональное обучение молодежи ведется по 3700 профессиям, а повышение квалификации рабочих, занятых в производстве, охватывает свыше 8 тысяч специальностей. Вузовская система в стране оперирует пятью тысячами дисциплин, и без кинематографа физически невозможно преподавание некоторых наук; некоторые дисциплины, некоторые технические профессии просто невозможно изучать без применения, скажем, рапидной съемки.

В педагогических институтах для прохождения курса учебного кино на все годы обучения отведено двадцать четыре часа. Это курьезно малая цифра по сравнению с тем, что уделяется, скажем, литературе, истории, географии и другим необходимым для будущего педагога дисциплинам. При этом на практике все эти часы, за исключением четырех-шести, уходят на освоение проекционной аппаратуры с тем, чтобы будущий педагог мог выполнять обязанности демонстратора. И только четыре часа остается на беглое ознакомление с эстетической природой кинематографа.

Как работник вузовской системы, я понимаю, что расширять круг дисциплин весьма трудно. Студенты и учащиеся средних школ и так перегружены до крайности. Но здесь получается своеобразный парадокс. По исчислениям, проведенным специалистами, возникает вывод: если перевести все основные дисциплины на кинематографические средства преподавания, можно на сорок, а то и на пятьдесят процентов сократить время для изучения некоторых дисциплин студентами и учащимися средних школ. Иными словами, если потратить время на то, чтобы научить педагогов пользоваться кинематографом как средством донесения материала до студента, до учащихся школ, то прохождение учебной программы будет значительно облегчено.

Как же обстоит дело? Мы беседовали с работниками научного и учебного кинематографа, они с болью сообщали нам, что за последние годы, собственно, почти ничего не изменилось. Техника постарела, новой не прибавилось, никакой централизации не произошло, напротив, множество разных ведомств и институтов продолжает действовать разобщенно, дублируя друг друга.

К чему сводятся предложения всех заинтересованных организаций, всех заинтересованных лиц? К тому, что наступило время централизовать плановое и контрольное управление всей этой стихийно родившейся системой, которая сейчас наконец должна получить какие-то права гражданства и необходимые средства для планирования и контроля.

Такой центр предусматривает прежде всего самый тесный контакт с Центральной студией научных фильмов, создание которой — первоочередная задача в разрешении этой важнейшей проблемы. Но, разумеется, даже такой крупной студии будет не под силу обеспечить все множество научных и учебных учреждений страны.

Таким образом, главной задачей научно-методического центра становится последовательная каталогизация всех уже созданных учебных фильмов, определение их пригодности для современных требований науки, налаживание самого широкого обмена фильмами между учебными заведениями и научными учреждениями страны и, наконец, планирование всего потока учебных фильмов, производимых на профессиональных киностудиях.

Важнейшей функцией такого центра должна стать и организация обмена фильмами с социалистическими странами, которые располагают, как известно, очень солидными и постоянно обновляемыми фондами учебной кинематографии.

Рядом встает вопрос об участии кинематографа в духовном просвещении народа, в формировании вкусов, эстетических воззрений. Это сложнейший процесс. И заклинаниями такие вопросы не решаются. Здесь требуется последовательная воспитательная работа, начиная со школьного возраста.

Инициатором в области кинематографического воспитания школьников выступила Украина. Там активно подошли к этому вопросу, и есть педагоги, которые делают очень много. В некоторых школах проводятся киносеансы по школьным дисциплинам, чаще всего в субботу и в воскресенье. На этих сеансах ученики проходят повторный, наглядный курс той или иной дисциплины: географии, истории, математики, физики. Энтузиасты создают свои школьные кинотеатры, организуют школьные дискуссионные киноклубы. Есть такие начинания в Москве, в Ленинграде и других больших городах страны, но все это пока исчисляется единицами.

В свое время журнал «Искусство кино» обратился с письмом к президенту Академии педагогических наук РСФСР И. А. Каирову. В письме говорилось об огромных возможностях, которыми будет обладать кинематограф, если его ввести на равных правах с литературой и с другими науками в нашу школьную систему обучения. Так же как и министерства высшего и среднего специального образования и просвещения, Академия не отвергла этой инициативы кинематографистов. Ну, кто же откажется от такого благого предложения? Ни для кого не секрет, что и сейчас, когда проводится урок, скажем, по русской классической литературе, то педагог охотно пользуется экранизациями классики и этим облегчает свою работу.

Но, разумеется, от этих единичных опытов с применением кино в нашей образовательной системе до широкого перехода к использованию кинематографа как нового могучего средства образования и воспитания — дистанция огромного размера. И здесь требуются согласованные усилия Комитета по кинематографии, Союза кинороботников и органов народного образования.

Воздействие кино безгранично. Когда вспоминаешь, как складывалась история поколения военных лет, ни у кого не вызывает сомнения, что лучшие картины 30-х годов помогали формировать характеры молодогвардейцев, Зои Космодемьянской, Александра Матросова и многих безымянных героев минувшей войны. Воспитательная роль кинематографа огромна.

У нас есть фильмы, которые могли бы в значительной степени помочь молодому поколению понять историю нашей Родины. Фильмы, ставшие основой золотого фонда советского кинематографа, способны выполнить роль настоящего педагога и воспитателя масс.

Между тем классика советского кинематографа мало известна молодому поколению. Проводились разного рода опросы студентов и школьников, и в результате этих опросов очевидно, что множество молодых людей не видело на экране даже «Чапаева». Школьный же просмотр киноклассики с лекцией и последующей дискуссией почти нигде не проводится.

Хочу перейти к предложениям. Когда я говорю о научно-методическом центре, который должен заниматься научной кинематографией, то имею в виду, что лучшие художественные фильмы, составляющие гордость нашего киноискусства, будут выступать как сила, помогающая научному познанию. Они окажут огромную помощь гуманитарным наукам, будь то история литературы или история искусства. Новый всесоюзный научно-методический центр будет также специально заниматься вопросами донесения до школьника верных эстетических критериев в области кинематографа. Надо любовно и хозяйственно использовать для современной эстетической науки весь опыт советского кино. Следует разработать программы школьной и клубной демонстрации всех лучших произведений советской кинематографии, как художественной, так и научной.

Для этого, по-видимому, придется основательно перестроить систему школьного проката, но прежде всего надо подготовить самих педагогов, то есть ввести в педагогических институтах и университетах (что подтверждают Министерство высшего и среднего специального образования и министерства просвещения) курс по изучению истории и теории кинематографа. Придется потесниться в чем-то другим наукам, но это в результате даст свои плоды, ускорит и обогатит весь процесс обучения и воспитания нашей молодежи.

Технические достижения века оснастили кинематограф необыкновенной силой воздействия. Наше дело — использовать эту силу до конца для воспитания нового, коммунистического человека.

●

В прениях по докладам И. Пырьева и С. Герасимова приняли участие: режиссер С. Ростоцкий, директор школы № 605 Москвы Р. Брусничкина, критик В. Кудин, генерал-майор Е. Востоков, кинодраматург А. Каплер, член коллегии Министерства высшего и среднего специального образования СССР А. Богомолов, главный редактор студии «Ленфильм» И. Головань, режиссер А. Згуриди, кинодраматург Д. Храбровицкий, режиссер и кинодраматург Н. Фигуровский, режиссер Б. Альтшулер, артист С. Столяров, критик К. Парамонова, режиссер С. Юткевич, директор НИКФИ В. Комар, заместитель министра просвещения РСФСР М. Кашин, кинодраматург и режиссер Г. Сеидбейли, артист Б. Андреев, писатель Ю. Яковлев, заведующий кафедрой научного кино Ленинградского университета В. Толль, писатель А. Михалевич, режиссер Л. Арнштам, кинодраматург А. Хмелик, режиссер Г. Рошаль, актриса З. Кириенко, главный редактор сценарно-редакционной коллегии Госкомитета Совета Министров СССР по кинематографии А. Дымшиц, кинодраматург Ю. Каравкин, главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева, режиссер А. Андриевский, кинокритик С. Гинзбург, оператор В. Монахов, профессор Н. Лебедев, заместитель председателя Государственного комитета по радио и телевидению В. Чернышев, директор ВГИКа А. Грошев, заместитель председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР А. Караганов.

С большой речью по кардинальным проблемам советского кино выступил председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. Романов.

Как доклады, так и выступления отличало высокое чувство ответственности кинематографистов перед народом и партией, понимание сложности и благородства поставленной цели — создания фильмов, воспевающих красоту и величие наших дел, правдиво и глубоко воплощающих образ современника. Отличало стремление говорить не вообще, а конкретно, деловито.

В своих решениях пленум наметил практические меры по реализации внесенных предложений.

Участники пленума от имени всех советских кинематографистов обратились с письмом к Центральному Комитету КПСС, в котором заверили, что отдадут все силы своего ума и таланта делу создания кинопроизведений, достойных нашего времени.

Е. ДОБИН

Теоретические заметки

Статья первая. СУДЬБЫ МЕТАФОРЫ В КИНО

1

Мне думается, общеупотребительный термин «монтажное кино» (обычно, в применении к советскому кино 20-х годов) пора сдать в архив.

Термин не точен.

Но дело не только в этом.

Существенно новое в советском кино 20-х годов сдвигается в плоскость средств образного изложения. Между тем наша кинематография тех лет обозначила целую эпоху в развитии киноискусства. Революционная действительность, революционный взгляд на мир вызвали к жизни новые художественные формулы охвата и обобщения событий, безмерно обогатив язык юного искусства. Появились неведомые ранее обширные смысловые связи. Расширилась сфера образного мышления.

Любопытно, что в кинопрессе тех лет часто фигурировал термин «американский монтаж». И в то же время все более входило в употребление (чаще на Западе — со стороны виднее!) слово «русский монтаж».

Сходно ли это с тем, что, скажем, один и тот же парковый аттракцион назывался у нас «американские горы», а в Соединенных Штатах — «русские горы»? Отнюдь нет. Массового посетителя зрелищ просто прельщали «экзотическими» названиями. А «русский монтаж» — нечто совершенно иное, нежели «американский монтаж». Поэтому-то расплывчатое выражение «монтажное кино 20-х годов» и не годится для характеристики того исключительно своеобразного этапа в развитии мирового кино, которое отмечено именами Эйзенштейна и Пудовкина в первую очередь.

К середине 20-х годов, когда начали свою деятельность корифеи советского кино, искусству экрана уже были известны и крупный план, и смена планов, и возврат во времени, и монтаж по контрасту, и параллельный монтаж вообще. Жорж Садуль приводит во «Всеобщей истории кино» описание гриффитовского фильма «Уединенная вилла», вышедшего еще в 1909 (!) году: «Чтобы помешать грабежу и спасти жену и детей, человек мчится к своему дому, словно стараясь опередить время. Гриффит создает драматическое напряжение... растягивая время действия, он показывает то обезумевшую семью, осажденную грабителями, то спешащего на выручку мужа и все чаще чередует эти сцены».

Но доведенный до виртуозности параллельный монтаж с о б ы т и й (вершина монтажных достижений досоветского кино) вовсе не то, что знаменитый монтаж бойни и разгона демонстрации в «Стачке», вскакивающие львы в «Броненосце», переплетение демонстрации и ледохода в «Матери».

Советские мастера усовершенствовали и обогатили искусство монтажа. Но это не было простым расширением ассортимента монтажных приемов. Корифеи советской кинематографии открыли монтажу новые смысловые горизонты. Монтаж вышел за пределы единичного события. Монтажные метафоры аккумулировали грандиозные исторические и социальные сдвиги. Подобно протуберанцам, вырывающимся из солнечной короны, они освещали пламенем революционного обобщения все пространство картины. Метафоры служили кульминационными точками монтажа. Недаром «Потомок Чингис хана» шел во всем мире под названием «Буря над

Азией»: финальная метафора бури была идейным средоточием фильма. Революционная буря сметала сопротивление империалистических угнетателей.

На долю советской кинематографии выпала историческая миссия воплотить в метафоре величавый героический образ революции. В революционной теме раскрылись драгоценности метафорического начала.

Мраморные львы оживали, и гнев их грозил расплатой старому миру. Неудержимо мчался ледоход, сокрушая преграды. Подобно извержению вулкана, взрывали метафоры цепь событий. У Эйзенштейна в «Старом и новом» фонтаны вздымались к небу, когда кооперативная маслобойка начинала действовать. В метафоре явления представали крупно, в исторической шири, в горном воздухе эпоса.

Главенствовавшее в советском кино 20-х годов направление следовало бы назвать метафорическим.

Это было бы справедливее и исторически точнее.

2

Тем более что метафорическое не сводилось только к прямой метафоре, выделенной, как восклицательный знак.

Метафоричность пропитывала образную ткань, окрашивая художественное ви́дение в целом.

Когда демонстранты стекались к гробу Вакулинчука, движение струилось по всему пространству, по всем направлениям. Шагала толпа по мостовой. По правому и левому краю кадра демонстранты спускались по ступеням. Лестницы были изогнуты — полукругом, под прямым углом. Они перемежались площадками. В верхней части кадра людской поток двигался по железнодорожному виадуку.

Рисунок движения был разнообразен — прихотлив, извилист, разнохарактерен. Одновременно на близком плане и на дальнем. Внизу, наверху, с боков. В разных плоскостях и направлениях — скрещивающихся, сходящихся, расходящихся.

Рождался образ магнетической устремленности. Поток народной массы казался бесконечным. Ее напор — неуклонным и непреодолимым. Метафора создавалась динамикой.

А в других случаях — статикой. В «Стачке» цепь сцен буйного движения (бросив инструменты, толпа бежит по цеху, несется по двору, громит контору, устремляется в ворота) сменяется полной неподвижностью.

Опустевший цех. В огромном пустом помещении — галка. Галка на заводской трубе.

В неподвижности крылась метафора «обратного действия». Труд пролетариата — жизнь общества. Нет его — нет жизни. Все останавливается, цепенеет, мертвеет.

Самый рисунок кадра нес подчас метафорический подтекст. С очень высокой точки мы видим, как заполняют мол горожане, двинувшиеся к мятежному броненосцу, чтобы выразить восставшим свое сочувствие. Мол красиво изогнут дугой. Редкое сочетание: толпа (зрительное представление о которой связано с хаотичностью, пестротой пятен) изображена гармонически закругленной линией. Стройность очертаний рождала единственный в своем роде обертон благородной величественности.

Движение в кадре не было у Эйзенштейна бесформенным. Он строил направленное движение, движение-«вектор», движение-«луч».

В сцене «Лестница» толпа, спасаясь от расстрела, в ужасе мчится вниз. Затем группа самоотверженных людей поворачивает обратно, навстречу выстрелам, тщетно надеясь умолить царских опричников. Потом — «коляска», завершающаяся «львами».

Итак: вниз — вверх — вниз. Если вспомнить, что в «луче» движения становится все меньше людей (толпа — группа — один-единственный ребенок); что в первом и последнем кусках движение направлено одинаково (по диагонали вниз),— то не представится ли нам, наряду с другими метафорами, которыми столь богата «Лестница», еще и графическая метафора: удар молнии!

Метафоричность залегала в самых глубинных пластах эйзенштейновского образа мышления. Метафору — иносказание, поднятую, как знамя,—окружали скрытые метафоры. Метафоры — обертоны.

Неподвижно блестела отшлифованными от трения поверхностями корабельная машина («Броненосец «Потемкин»). И внезапно все приходило в движение. Сначала медленно, потом все быстрее и яростнее вращались коренной вал и маховое колесо. Иссту-

пленно двигались взад и вперед поршни, шатуны и кривошипы. Обычнейшая деталь корабельного распорядка насыщалась иным, многозначительным смыслом, олицетворяя мятежный гнев команды. Революционную решимость, перешедшую в действие.

Сближаясь и уподобляясь, явления гигантски вырастали, обретая новый образный и идейный потенциал. В обыкновенном течении вещей обнаруживался скрытый широкообъемлющий смысл.

Настилы мостов через Неву («Октябрь») устремлялись ввысь, смещая набережные и дворцы, небо и землю. Обозначался слом истории, неотвратимый сдвиг времени. Камера оператора становилась в шеренги восставших. Ракурсы бунтовали.

Колоссальная люстра, слепящая великолепием, дрожала тысячью хрустальных подвесок, когда красногвардейцы врывались в Зимний. Это дрожал мир роскоши и богатства.

В «Старом и новом» косилки соревновались с легендарным размахом состязания Ахилла и Гектора.

Эйзенштейн и Пудовкин развязали ядерную энергию революционной метафоры. От таких метафор, как «бойня» («Стачка»), захватывало дух. Кинометафора нарастала, как музыка. Она была предметной, как живопись. Драматической, как театр.

Метафорические токи высокой частоты излучал ритм, его переломы: от неподвижности — к взрыву. Киноискусству открылись тайны ритма *не повествовательного* (как, скажем, колебание стрелки судьбы в прославленных гриффитовских фильмах), а скрытометафоричного, с дальним диапазоном смысловых волн. Эйзенштейн создал новые соотношения пластики неподвижного фона с рисунком движения. Вспомним бой с офицерами на палубах, трапах, марсах броненосца, столкновения рабочих с полицией на заводских площадках, лестничных пролетах, по всей вертикали этажей в «Стачке».

Грандиозность метафор гармонически соотносилась с колоссальным людским образом революционной массы. Толпа, в едином порыве устремившаяся к телу погибшего героя. Матросы, облепившие палубу, орудия главного калибра, мачты, ванты, вплоть до клотиков.

Эти образы были полны неувядаемого величия.

3

Сейчас, в исторической перспективе, становится совершенно ясным, что советские мастера вместе с революционной темой открыли для киноискусства второе царство образного мышления, царство иносказания. Собственно говоря, только с появлением советского кино кинематография достигла зрелости, овладев обеими сферами образного мышления — прямым и иносказательным. Повествованием и метафорой.

Замечательный исследователь природы искусства А. Потебня склонялся к мысли, что поэтическое по своей природе иносказательно*.

С универсальностью формулировки можно и должно спорить. Но несомненна связь поэтического мышления с переносом смысла. Со сближением признаков, черт, граней разных, разнородных, далеко отстоящих явлений.

Поэтическое постижение мира поражает нас в первую очередь победой над отдаленностью вещей. Магической силой сопоставлений, открывающих нам суть явлений с новых, неожиданных сторон. «А вы сыграть ноктюрн могли бы на флейте водосточных труб?» Или: «И странной близостью закованный, смотрю за темную вуаль и вижу берег очарованный и очарованную даль».

В знаменитом рассуждении о диалектике Ленин оперирует примером со стаканом. На этом простом, казалось бы, предмете он показывает, какое «бесконечное количество... свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствований» со всем остальным миром» имеет любое явление. Ленин добавляет: «диалектическая логика требует, чтобы брать предмет в его развитии, «самодвижении» (как говорит иногда Гегель), изменении». Казалось бы, в данном случае — по отношению к стакану — это неприменимо. Но это неверно. «...И стакан не остается неизменным, а в особенности меняется назначение стакана, употребление его, *связь* его с окружающим миром».

Царство метафоры — это необозримая область с в я з е й явлений, скрытых обычно при прямом и непосредственном восприятии. Поэтическое мышление обнаруживает эти

---

* «Все поэтические произведения по иносказательности сходны с басней» (А. П о т е б н я, Из лекций по теории словесности, Харьков, 1930).

связи, поражая нас все новыми и новыми открытиями, идя путем аналогии, отождествлений, олицетворений: «державное теченье», «задумчивых ночей», «пожитки бледной нищеты», «усталых туч», «по потрясенной мостовой».

Сокровищница открываемых связей, перекличек, параллелей так же неисчерпаема, как безгранично поэтическое ви́дение, поэтическое воображение. «Вечно будет тысячестраницый грохотать набатный ленинский язык» (В. Маяковский). «И еще неслыханное имя молнией влетало в душный зал» (Анна Ахматова).

По самой природе нашего восприятия уподобление действует, как удар огнива о кремень. Вспыхивающая искра озаряет явление по-новому, освещает глубины, невидимые поверхностному взору. «Когда же юности *мятежной* пришла Евгению пора» (А. Пушкин). «Тоска *железная*, дорожная» (Александр Блок).

Это относится не только к поэтическим жанрам. «Тень от поезда бежала, постукивая по рельсам» (К. Паустовский). «Цыганка с глазами, сыплющимися, как мелкие деньги» (Валентин Катаев).

Так обогащается человеческое сознание метафорической формой образного мышления. Иносказание открывает богатейшие возможности постижения реальности через сопоставление вещей и явлений.

В литературе, знаем мы, расстилаются также необозримые, бесконечные образные пространства, где нет никакого переноса смысла, никаких сближений и уподоблений. Явление воссоздано так, как оно предстает непосредственному, прямому зрению. «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег». Так начинается «Тихий Дон»*.

Может показаться, что способ уподобления больше отвечает самой природе образного мышления (к этому склонялся А. Потебня). Но быстро убеждаешься, что прямой (повествовательно-психологический) способ постижения действительности и косвенный (метафорический) — равноправные формы образного мышления. Раздельные и слитные, противоположные и единые.

Каждая из этих форм — прямого воспроизведения и воссоздания посредством аналогии — особый способ постижения мира. Каждой даровано особое образное могущество. Поэзия в самом общем и высоком смысле слова — душа обеих стихий: метафорической («поэтической») и повествовательно-психологической («прозаической»)*.

* Неметафорическое ви́дение и воссоздание действительности встречается и в поэтических жанрах. «Служив отлично, благородно, долгами жил его отец, давал три бала ежегодно и промотался, наконец» («Евгений Онегин»).

4

Громадное значение открытий советского кино («русский монтаж») усугублялось тем, что душой и нервом метафоры был образ революции, освобождающей мир. Обобщение выплескивалось далеко за пределы единичных событий, показанных на экране. Метафоры приобретали величественный масштаб истории. Им была дана гегемония. Они становились образными знаками фильмов.

Метафоры возвышались н а д событиями. И в этом таилась опасность.

Когда в «Октябре», в «Старом и новом» Эйзенштейн переходил к отдельным людям, они мельчали. Метафоры шагали среди них, как Гулливер по стране лилипутов. Незабываем образ красногвардейского потока, разливающегося по Зимнему, цитадели Временного правительства. Но «Октябрь» не завоевал миллионов, как «Чапаев». Не сделал бесконечно родным и близким своего героя, как трилогия о Максиме.

В «Броненосце» люди показывались на мгновение, но это были впечатляющие образы: Вакулинчук, отчаянно ринувшийся под выстрелы, чтобы спасти матросов-смертников; судовой врач и учительница в пенсне;

* Здесь необходимо одно уточнение. На страницах «Искусства кино» Н. Коварский, дав лестную оценку моей книге «Поэтика киноискусства», упрекнул меня в том, что, говоря о повествовательном начале, я упустил из виду «драматургию». Очевидно, я недостаточно отчетливо разъяснил, что в принятом мною словоупотреблении «повествование» в к л ю ч а е т в с е б я «драматургию».

Повествование охватывает все сферы человеческого бытия в форме их единичного существования. Обстоятельства (обстановка, отношения, столкновения, конфликты, судьбы) в единстве с личностью, характерами (помыслы, чувства, стремления, поступки, действия).

«Драматургия» — динамическая сторона повествования. Характеры и обстоятельства в их цепной связи. Последовательность и закономерность этапов судеб. Железная необходимость всех стадий и поворотов, причин и следствий.

щеголеватый старший офицер, хладнокровный палач; старуха, плачущая у гроба; мать ребенка, лежащего в коляске. В «Октябре» же масса была безликой.

Символическим был кадр из сцены в Смольном: нижняя часть дверей и беспрерывно снующие взад и вперед ноги. Толпа ног. В солдатских сапогах и обмотках, сношенных штиблетах, старых галошах, стоптанных женских туфлях. Низы народа пришли в движение, и центром их притяжения стал Смольный.

Кадр был необычайно выразителен. Поражала своим масштабом метафора, выросшая из столь неказистого, неэффектного материала. Но лиц не было. Человеческие образы отсутствовали.

Трагедия была в том, что их отсутствие было осознанным, программным. В 1929 году Эйзенштейн выступил с отчаянным кличем. Киноискусству, по его словам, открыты ослепительные возможности. Оно может покончить с извечным дуализмом «чувства» и «рассудка», объединить их в новом синтезе, в так называемом «интеллектуальном кино».

> «Но на пути кто-то есть.
> Поперек пути.
> Кто это? Это — «живой человек».
> Он просится в литературу. Он уже наполовину забрался в театр с подъезда МХАТа.
> Он стучится в кино.
> Товарищ, живой человек! За литературу не скажу. За театр — тоже.
> Но кино — не ваше место».

Поразительным было эмоциональное воздействие революционной метафоры, прошагавшей по всему миру, не зная границ. Это породило иллюзию, будто метафорическое начало всесильно. Но сила фатально превращалась в слабость, когда метафору отмежевали от другой изначальной стихии искусства.

Иносказание, уподобление, олицетворение неизмеримо обогащает наше восприятие мира. Но главное в искусстве — человек. Сам человек, бытие человека в обществе, «жизнь человеческого духа» в цельности их существования. Когда поэтически-метафорическое направление выступило против живого человека (без кавычек), наступила катастрофа. Это был едва ли не самый поразительный в истории искусства кризис направления, достигшего небывалых высот.

Мы подходим вплотную к сложному вопросу о взаимоотношении повествовательной и метафорической стихий. Они — равноценны. Обе даруют нам высочайшие познавательные ценности и эстетические наслаждения. Но равноправны ли они?

Этот вопрос может показаться странным. Но вдумаемся в него без предубеждения. Существуют ли художественные произведения (речь идет о двух близких искусствах — литературе и кино), начисто лишенные элементов метафоры, иносказания? Да, существуют. У Л. Толстого, у Ф. Достоевского можно найти сотни страниц, в которых есть только прямой рассказ о том, что происходит с людьми и в их душе. Еще в большей мере это справедливо по отношению к кино.

Но можно ли себе представить словесное произведение или фильм, состоящие только из сравнений, уподоблений, олицетворений?

Мне думается, ответ — отрицательный!— напрашивается.

«А я росла в узорной тишине, в прохладной детской молодого века. И не был мил мне голос человека, а голос ветра был понятен мне» (Анна Ахматова). «В узорной тишине, в прохладной детской молодого века» — и «я росла», «не был мил мне голос человека». Иносказания сплавлены с рассказом. Они немыслимы без описаний, без раскрытия чувств.

Соотношения между элементами обеих образных стихий могут быть бесконечно разнообразны. Их сочетания, формулы «соединений» представляют полный простор индивидуальности художника. Отрывать метафорическое начало от повествовательно-психологического столь же несообразно с природой искусства, как, скажем, попытка, разрубив магнит, разъединить оба его полюса. В каждой половинке окажутся и северный и южный полюс. Будучи полярно противоположными (здесь это понимается буквально), они неотрывны друг от друга. Взаимопроникая, они являют собой наглядную иллюстрацию единства противоположностей. В киноискусстве, искусстве зрительном, иносказание находит, естественно, меньше простора, нежели в литературе. «В прохладной детской молодого века» — на язык зрительных образов это не переведешь.

В искусстве экрана, мне думается, повествовательно-психологическое начало и метафорическое не равноправны.

Воссоздание человеческой жизни, жизни общества, жизни «человеческого духа» в прямой повествовательной форме «державнее» царства иносказания. Повествовательно-психологическое начало шире и глубже объемлет. Оно — основа. Ему по праву принадлежит гегемония.

В руках советских мастеров метафора с честью и славой послужила возвеличению революции. Воплощенные на экране ленинские публицистические метафоры — «революционный вихрь», «революционная буря», «волна революции»— совершили победное шествие по всем странам мира, потрясши сердца миллионов.

Но когда метафора оттеснила живого человека, психологическое проникновение, обрисовку человеческих отношений, цельную компоновку сюжета,— поэтически-метафорическое направление потерпело неизбежное поражение. Его не могли спасти даже грандиозные исторические заслуги в прошлом.

5

Метафорическое направление 20-х годов тяготело к поэзии. Повествовательно-психологическая школа (Фридрих Эрмлер — его следует считать зачинателем,— бр. Васильевы, С. Герасимов, И. Хейфиц и А. Зархи, М. Ромм и другие) ориентировалась на прозу.

Несколько лет тому назад в статье «Обстановка и атмосфера действия» (сб. «Вопросы кинодраматургии», 1959, вып. 3) я попытался провести различение поэтического и прозаического начал в киноискусстве.

И. Вайсфельд, бессменный составитель и редактор этих сборников, счел нужным оговорить в предисловии несогласие с высказанным мною положением. По мнению И. Вайсфельда, это различение и в прошлом «не являлось сколько-нибудь плодотворным» и ныне тоже «неоправданно».

Точку зрения, бегло намеченную прежде, я затем более подробно обосновал в статье «Поэтическое и прозаическое в кино» («Искусство кино», 1960, № 8) и в книге «Язык киноискусства». Мне кажется, я имею сейчас право утверждать, что скептицизм И. Вайсфельда не оправдался.

В прессе запестрели заголовки: «Прозаическое и поэтическое кино сегодня», «Поэты экрана» и т. п. Терминология, недавно еще казавшаяся непривычной, вошла в обиход, приобрела право гражданства. Напор поэтической струи в советском кино последних лет настолько заметен и бесспорен, что без понятий «прозаического» и «поэтического», пожалуй, не обойтись ни в теории, ни в критике.

Все чаще прибегают к этим программным формулам сами мастера кинематографии. «Картины, поставленные мною, уже сами за себя говорят о моих пристрастиях к кинематографу «прозаическому»,— писал покойный Владимир Скуйбин («Искусство кино», 1962, № 12). А Андрей Тарковский призывал к «ученью у поэзии»: «Мы долго подчинялись прозе. Это дает все больше отрицательных последствий» («Искусство кино», 1962, № 11).

О возражениях И. Вайсфельда я вспомнил не ради полемики, уже не нужной. Наоборот, хотелось бы подчеркнуть, что его опасения имели серьезные основания. Люди старшего поколения (в том числе И. Вайсфельд и я) помнят дух полного взаимоотрицания, знаменовавший памятную кинодискуссию начала 30-х годов. Одни видели в «поэзии» отход от реальности. Другие расценивали «прозу» как забвение законов искусства. С одной стороны мы слышали: «поэтический язык кино, где кадры превращались в рифмы», привел «к вещизму, беспредметности, отрицанию человека» (С. Юткевич). С другой: «проза» превратила экран «в холщовый четырехугольник подозрительной белизны», по которому «двигаются серые изображения людей» (С. Эйзенштейн).

Кто был прав в «дискуссии двух Сергеев», в споре Эйзенштейн — Юткевич? И тот и другой. Ни тот, ни другой. Оба были относительно правы, отмечая недостатки другой стороны. И безусловно неправы, совершенно отрицая достоинства и достижения другого направления.

Не будем поспешно осуждать их. Обдирая бока до крови, пробивались мастера кино к открытиям, к нахождению идейной и художественной правды своими, неизведанными путями. А мы обозреваем поле давних теоретических битв, вооруженные опытом десятилетий и в том числе художественным достоянием самих участников дискуссии, прямолинейно отвергавших, ошибавшихся, искавших и в творческих муках находивших.

Прошлое взвешено на весах времени. Многое неясное стало ясным. Не забудем: в

1932—1934 годах, когда разгорелась полемика, не появились еще ни «Чапаев», ни трилогия о Максиме, ни «Депутат Балтики», ни «Великий гражданин», ни «Ленин в 1918 году». Не было «Щорса» и «Александра Невского». Поэтическое направление переживало затяжной трагический кризис. А прозаическое имело в своем активе, пожалуй, только «Встречный», но было отягощено немалым количеством фильмов, в которых «серые изображения людей» действительно заполняли экран.

Легко было тогда находить у противника промахи, констатировать поражения. Трудно было распознать потенциальные сокровища каждого направления, предугадать будущие победы. Дискуссия была необходимой. Она была искренней и принципиальной. Но были и издержки дискуссии, и этот урок необходимо учесть.

Пафос взаимного «ликвидаторства», обусловленный преходящими обстоятельствами того времени, ныне неприемлем и неуместен. Мы должны быть непримиримы ко всякого рода идейным шатаниям (о них справедливо говорилось на недавних встречах руководителей партии с деятелями искусства). Нужно быть настороже, когда поиски формы становятся самоцелью, отодвигая идейную цель на задний план. Но поиски своих, своеобразных, особенных, индивидуальных путей в воплощении действительности всегда были и будут движущей силой искусства. Закрепление незыблемых и непогрешимых канонов свойственно периодам эпигонства и упадка в искусстве.

Уж на что были драгоценны традиции Микеланджело! Но в руках мастеров Болонской школы они застыли в неподвижности. Приемы стали заучиваться и копироваться, превратившись в мертвенную догму. «Академизм» Российской Академии художеств, против которого подняли знаменитый бунт Крамской с товарищами, отказавшись писать дипломные работы по заданной «программе», был тоже богат почтенными традициями. Не только Брюллов, но и Бруни и многие другие были отличными художниками, у которых многому можно было научиться. Их наследие сохраняет свою ценность и поныне. Но «академики» застыли в кругу мифологических, античных и библейских тем. Отгородившись от современности, они самоповторялись и в темах и в способах их выражения. Восстание передвижников было благодетельным для русского искусства. А в наше время ученическая копировка передвижнической манеры не двигала бы вперед наше изобразительное искусство, не обогащала бы наше ви́дение действительности, постижение ее глубин.

Искусство не может существовать без поисков. Но оно не может развиваться, нигилистически отвергая традиции, отрицая все накопленное ранее. В любую эпоху каждый истинный художник решает наново и по-своему эту задачу, переоценивая прошлое и определяя свое отношение к современным течениям. В кинематографических спорах начала 30-х годов «прошлое» насчитывало менее десятка лет (дореволюционная русская кинематография не бралась в расчет). В нем уже возвышались вершины и рядом зияли пропасти. Продолжать ли «поэтический» путь, намеченный «средним из трех» пятилетий, по выражению С. Эйзенштейна (то есть годами 1925—1929)? Или искать новых достижений на пути «прозы», повествовательного и психологического проникновения в реальную жизнь? Спор был запальчивым и ожесточенным. Сказано было много справедливого и еще больше несправедливого.

Против водораздела поэтическое — прозаическое И. Вайсфельда, по-видимому, настороживала давняя атмосфера взаимного безоговорочного непризнания. Как бы различение не превратилось в механическое противопоставление! Как бы оно не привело к обоюдным анафемам!..

Но жажда поисков, но пафос утверждения своих художнических позиций необходимы. Выше мы приводили декларации «кинопрозаика» и «кинопоэта». Такое самоопределение важно, нужно и благотворно. Была бы только при этом незыблемость убеждения, что никакой пропасти между поэтическим и прозаическим нет. И бессмысленно сталкивать противника в эту воображаемую пропасть.

Школьное зазубривание готовых формул привело к тому, что для некоторых понятие «единство противоположностей» потеряло глубину, гибкость, познавательную силу. Оно стало выглядеть плоским, стертым, недейственным. Между тем постижение искусства невозможно без этого могущественного орудия мысли.

В каждом искусстве сталкиваются и сливаются, опровергают друг друга и дополня-

ют, отрицают и сплавляются разноречивые начала, противоборствующие стихии.

Линия и цвет — в живописи. Мелодия и гармония — в музыке. Танцы и пантомима — в балете. Конструктивное и декоративное начала в архитектуре. Внутреннее (психологическое) и внешнее (пластическое) в театре. В формах, специфических для каждого искусства, контроверзы выражают бесконечно богатую сложность мира и его постижения человеком...

Как в литературе, так и в кино метафора и повествование, поэтическое и прозаическое — не субстанции, исключающие друг друга. Это изначальные стихии киноискусства, его органические начала, находящиеся в единстве.

Противоречивом, но единстве.
Единстве, но противоречивом.

6

Триумфы поэтически-метафорического направления в 20-х годах были связаны с монументальными очертаниями революционной темы, с эпохальными масштабами. Такой была и поэзия «Кузницы» времен гражданской войны, «150 000 000» В. Маяковского. Образные измерения были вселенские, даже космические.

Совсем иные причины обусловили возрождение поэтической струи в советском кино последнего десятилетия. Давление личных вкусов Сталина долгое время ограничивало своеобразие художников. Поощрялась ровная последовательность изложения, дидактическое разжевывание, иллюстрирование лозунгов. Освободившись от этих пут после XX съезда КПСС, советское кино вступило в полосу творческого подъема. Здоровая реакция против нивелировки, слащавых схем вызвала тягу к ярко выраженному авторскому голосу, расцветила личную окраску.

Поэтически-метафорическое течение 20-х годов побеждало под стягом эпичности. Оно возродилось в какой-то мере в фильмах Ю. Солнцевой по сценариям А. Довженко*. Более характерен для нынешней поэтической струи лиризм. Не пафос величественной дистанции и необъятность исторического горизонта, а стремление приблизиться к герою.

* Первым это отметил — очень точно и верно — Я. Варшавский («Душа современника», «Искусство кино», 1958, № 11).

С низвержением культа личности Сталина обрел новую жизнь гуманистический дух ленинского учения — любовь к человеку как жизненный нерв революционных переворотов. Как оправдание трудностей, перенесенных народными массами. Как высокий смысл жестоких боев с врагами революции. Как высшая цель тяжелых жертв.

В кинематографии обозначилось пристальное, любовное внимание к человеку из массы, к так называемому «рядовому» герою. Это вовсе не знаменовало отказ от великих традиций советского кино, не означало забвения замечательной плеяды революционных героев-вожаков, созданных бр. Васильевыми, Козинцевым и Траубергом, Эрмлером, Довженко, Хейфицем и Зархи, многими другими киномастерами. Выбором «массового» героя советское кино сметало дурные наслоения периода культа, усиленно насаждавшего эстетику «героя и толпы» (мудрейший вождь и отец, окруженный славословящими «винтиками»; либо велеречивый, всезнающий руководитель, на котором почила частица культовой благодати).

Эстетика пьедестала определяла не только фильмы, прямо предназначенные для культового служения («Клятва», «Падение Берлина», «Третий удар»). Ржавчина культа разъедала благородный жанр биографического фильма. Высокая и благодарная задача — художественно воплотить образы великих русских людей — была в какой-то степени погублена той самой эстетикой «котурн», против которой так решительно восставал Маркс. Под прямым нажимом сверху талантливые, взыскательные мастера были вынуждены изображать в парадных позах руководителей, вещающих современникам и потомкам, даже таких людей, как Мичурин, который смертельно ненавидел показное, дутое величие.

Чапаев, Максим, Александра Соколова, Щорс, Шахов были плотью от плоти народа, детищем массы, ее порождением. Эстетика культа отделяла вождя от народа внушительной дистанцией. Она не уменьшалась и тогда, когда вождь милостиво сходил со своего пьедестала и снисходительно общался с рабочей семьей («Клятва»), с молодым рабочим («Падение Берлина»). Удостоенные встречи с «величайшим из смертных, с тех пор как создан мир» (как выражается с горькой иронией А. Довженко), они переставали быть рядовыми.

И тотчас возносились, если не на пьедестал, то на пьедестальчик, где и возвышались над простыми смертными.

Любовь к рядовому человеку, отдавшему свои силы родной стране, великому нашему будущему, свойственна и старому и молодому поколению советских кинематографистов. Она роднит «прозаиков» С. Бондарчука, Александра Иванова, М. Швейцера, В. Скуйбина, В. Венгерова с «поэтами» М. Калатозовым и А. Тарковским, с режиссерами, сплавляющими «поэзию» и «прозу»,— Г. Чухраем, А. Аловым и В. Наумовым.

Не следует, однако, с чрезмерной жесткостью намечать межи. Тяга к синтезу повествовательно-психологического и метафорического начал определилась уже в 30-х годах. Теперь она еще больше усилилась. Существуют крайние точки (скажем, В. Скуйбин и М. Калик). Между ними располагаются режиссеры самого разного облика. И в разной мере и форме, в различных вариациях и оттенках проявляется нечто общее — стремление сочетать оба начала.

Общность этой тяги обусловила и атмосферу нынешних творческих споров. Опасения И. Вайсфельда, к счастью, не оправдались. Есть убежденная защита своих позиций, полемика с ревнителями другого направления. Но нет покушений обесценить инакомыслящего, сбросить его со счетов.

Исчезла альтернатива: или — или. Нет безнадежных попыток воздвигнуть стену между прямым рассказом о людях, времени, событиях, переживаниях (то, что называется повествованием, психологизмом, драматургией) — и постижением вещей путем переносов, сближений, перекличек.

И поскольку человеческое, душевное, нравственное сейчас в центре внимания всех передовых советских художников, гегемония повествовательно-психологического начала стала обязательной и для режиссеров поэтического строя, поэтических склонностей.

7

Прямая метафора уже не играет прежней роли. Представлялась уже неким анахронизмом сцена в фильме «Отелло», где Яго вводит яд гибельного подозрения в душу доверчивого мавра. Отелло и Яго идут по берегу сквозь «анфиладу» рыбацких сетей. Отелло непрестанно отстраняет их рукой. Но все новые и новые сети преграждают ему путь. Зритель должен был воочию увидеть, что Отелло «попал в сети».

По-видимому, С. Юткевич убедился, что реализация словесной метафоры отжила свой век. Совсем другой, неожиданный и очень благодарный путь к синтезу поэзии и прозы избрал этот же режиссер в «Рассказах о Ленине» (особенно в первой новелле). Мятущаяся музыка Скрябина и Рахманинова со своеобразной силой выражала тему. В унисон с музыкой звучало и то, что обычно мы называем «изобразительным фоном», но что вовсе не было фоном, а «инобытием» (по выражению Гегеля) темы.

Несущиеся, беспокойные облака. Задорный, свежий, бодрящий ветер. Набегающие тревожные волны... Во всем веяло дыханием надвигающейся, крепнущей бури. Воздействие отдаленных эмоциональных ассоциаций оказалось сильнее прямой чисто словесной метафоры.

Миллионам зрителей запомнился ледоход — метафора в «Чистом небе», следующая непосредственно за известием о смерти Сталина. Многие ставили Чухраю в вину заимствование. Мне кажется, неоспоримая «цитатность» ледохода — единственное его достоинство. «Цитирование» заключает в себе весь смысл аналогии.

Пудовкинский ледоход олицетворял раскрепощающую, непобедимую силу революции. Возрожденная метафора бросала свет на благодетельный, все обновляющий перелом в жизни советского народа. С низвержением культа личности обрели новую жизнь прекрасные революционные традиции ленинских лет. В сталинские времена в биографиях старых большевиков, замечательных борцов за победу и упрочение Советской власти, подчеркивалось определение «государственный деятель», но частенько исчезал эпитет «революционер». Аналогия с пудовкинским ледоходом напомнила о непобедимости священных революционных традиций, как реального оплота против бездушия, бессердечия, извращения законности, которыми знаменовался период культа...

В нынешней советской кинематографии прямые метафоры, лежащие на поверхности, стали редкостью. Метафорическое начало обрело новые формы образного бытия. Оно ушло вглубь.

Таково начало фильма «Мир входящему». На мостовой валяется женский обнаженный манекен в изящном чулке. На битом стекле оторванная голова манекена. В витрине разбомбленного магазина женские манекены в хаотическом беспорядке. Целые и изуродованные. Стоящие на месте и превращенные в обломки. Пуля с грохотом разбивает стекло, скашивая уцелевшие манекены.

Рядом гибнут живые люди, а тут только обломки мертвых вещей. Не страшно, правда? Но что-то фантасмагорически-жуткое в этой картине. Как дурной сон, эти красивые тела с зияющими дырами насквозь. Прекрасные женские линии от головы до колен. А тут же валяются оторванные от тела ноги.

Не случайно сталкиваются в начале фильма война и манекены. Придя на территорию «Третьего рейха», война обрушилась на людей, оболваненных фашизмом, вымуштрованных, лишенных мыслей и человеческих чувств. Слепые, бездушные манекены не только в витрине разрушенного магазина. А оголтелый немецкий подросток, стреляющий по людям, сидящим в машине? А беременная немка, которую везут советские воины? Она ненавидит своих спасителей и даже ставит их жизнь под угрозу.

Постепенно пелена спадает с ее глаз: манекен становится человеком. Не случайно она называет свое имя — Барбара — в тот самый момент, когда она осознала заботу советских солдат. И ей хочется сказать им, как ее зовут: сердце к ним потянулось.

Скрытая, ушедшая вглубь метафора оказалась опорой большой социально-философской темы. Истинная человечность обретает новый смысл и содержание с последним выстрелом, с наступлением мира.

Совсем в другом плане, ином качестве, но есть что-то манекенное в младшем лейтенанте Ивлеве, каким он появляется перед зрителем в начале фильма. Неглубинное, наносное и внешнее, оно исчезает при встрече с реальным, трагическим ликом войны.

Контуженный Иван Ямщиков потерял речь и слух. У него погибла семья. В его глазах — безмерное горе. Он ищет смерти. Но в отличие от глаз Барбары, где только тоска и отчаяние, во взоре Ямщикова светится отзывчивая душа.

Грустными, жалеющими глазами смотрит комбат на Ямщикова, пытаясь его утешить. Комбат — один из тех, кто прошел сквозь кровавые испытания войны и знает цену святому боевому товариществу.

И вот перед ним появляется только что выпущенный из училища младший лейтенант (хочется сказать: младший лейтенантик). Чистенький и блестящий, как свежеотчеканенный гривенник. Ивлев козыряет, как на параде, и докладывает с форсом, блеском, чеканностью новичка. Комбат вглядывается в него взором много испытавшего умного человека. «Как тебя зовут?» Ивлев недоуменно повторяет: «Младший лейтенант Ивлев». Комбат снова задает вопрос. Его настойчивость кажется нам непонятной, пока он не добивается от растерянного юнца: «Шура». Если зритель не сразу понял, то уж младший лейтенант никак не может сообразить, что комбата интересует больше имя, чем звание. Больше человек, чем кадровая единица.

Оттенок «манекенности» и в назойливом вопросе Ивлева: «Сколько вы убили немцев?» В его жгучем чувстве обиды, когда первым фронтовым поручением оказывается — везти немку, ожидающую родов. Наблюдательно открыв эту черточку, режиссеры Алов и Наумов и исполнитель роли младшего лейтенанта артист Демьяненко чутко и тонко показывают, как быстро отпадает шелуха «официальности» от юноши, честно, искренне и самозабвенно стремящегося служить своей Родине. И сам он стал «Шурой» — сердечным, добрым парнем. И немка, из-за которой они столько перенесли, стала для него Барбарой — живым, страдающим человеком. И Рукавицын, ранее досаждавший ему потными ногами и фамильярностью, Рукавицын, которого он шерстил за то, что тот поступает «не по чину», стал ему бесконечно дорог.

Такого рода «подпочвенные» метафоры расставлены обычно в тематических узловых точках, усиливая их идейно-образную емкость. Прибегает к ним даже М. Швейцер, убежденный, воинствующий прозаик. Я говорю о сцене первого свидания Нехлюдова с Катюшей в тюрьме.

Большая комната разделена параллельными решетками. Между ними прогуливается надзиратель. За одной решеткой — арестанты: плачущая женщина, парень с испитым лицом, деревенская баба в клетчатом платке, небритый, опустившийся мужчина, жилистый старик, растрепанная девица, угрюмый мужик. Их десятки и сотни.

Лица пересечены прутьями решетки. Решетка ограждает их от мира. Они — заключенные. Виновные. Преступники.

Но вот камера делает поворот на сто восемьдесят градусов к посетителям. Они тоже увидены через прутья решетки. «Вольные» тоже за решеткой. И без нажима, не выделенная отдельно, не подчеркнутая — вырастает метафора. Страна — за решеткой. Население — арестанты. Народ — в тюрьме.

Скрытая метафоричность и в известной сцене «Сорок первого»: пленный поручик рассказывает Марютке о Робинзоне Крузо. Рассказ только начат. Но, пренебрегая всеми возможностями звукового кино, всеми его повествовательными ресурсами, Чухрай прерывает рассказ. Вместо него блистающие на воде солнечные блики, переливающиеся огненные отблески. Это чудеса большого ослепительного мира, о котором молодая девушка ничего не знает.

Сначала волшебные блики появляются на лице Говорухи-Отрока. Потом они переносятся на лицо слушающей Марютки, взволнованной и восхищенной. Это ее радостная, сверкающая мечта (ведь она стихи пишет) о будущем, о дарованном революцией выходе в мир.

Как видим, простого возврата к метафоре 20-х годов почти не наблюдается (ледоход Чухрая — исключение, и зритель справедливо ощутил его старомодность). Прямой возврат невозможен, да и не нужен. Немое кино располагало своими драгоценностями. Звуковое кино разрабатывает богатства, ему присущие. Возрождение метафорического начала в сегодняшнем советском кино не повторение пройденного. И в этом как раз доказательство его жизненности.

Каковы же новые, видоизмененные проявления метафорического начала? Мне кажется, это тяга к уплотнению, сгущению явления. Если воспользоваться аналогией с физическими процессами, образ дан под большим давлением.

До предела напряжена сцена тюремного свидания в «Воскресении», хотя М. Швейцер не хочет ни на йоту отступить от правдоподобия, от точной передачи явления.

Мотивировка абсолютно реальна. Между решетками — широкий промежуток. Толпа арестантов и толпа посетителей вынуждены не говорить, а кричать: иначе друг друга не услышишь. Загнанные, несчастные люди орут, перекрикивая друг друга. Истошный, надрывный вопль. Он нарастает, как обвал. И камера оператора заметалась, подхлестнутая сумасшедшим криком. Лица замелькали, задергались. Возник образ сумасшедшего, немыслимого, невыносимого гнета.

Бытовое правдоподобие не нарушено. Но режиссерская трактовка сгустила, уплотнила сцену до предела. Появилась особого рода метафора, особого рода перенос смысла. Гигантски, гиперболически раздвинулся масштаб происходящего. И появился новый, широкообъемлющий смысл.

Метафора обусловлена реальнейшими обстоятельствами. Но вот М. Швейцер продолжил ее в другом месте фильма уже без точного соблюдения бытовых обстоятельств.

Нехлюдов приезжает в Петербург ходатайствовать об отмене приговора над осужденной невинно Катюшей и об облегчении участи некоторых «политических». В романе подробно описано «хождение по мукам» Нехлюдова — по бюрократическим инстанциям, по гостиным влиятельных знакомых. Нехлюдов хлопочет у графини Чарской, у графа Ивана Михайловича, у барона Воробьева, у генерала, коменданта Петропавловской крепости, у сенатора Вольфа, у высокопоставленного вельможи Торопова (в его лице выведен «сам» Победоносцев). На самой высшей ступени Российского государства, в сенате, просьба Нехлюдова о кассации приговора — явно нелепого, ни с чем не сообразного — равнодушно отклоняется.

У Л. Толстого все это детально разработано. Ход переговоров Нехлюдова, разность лиц и обстановки салонов, гостиных, кабинетов, канцелярий. В фильме эти сцены очень коротки. Разговоры односложны и однообразны. Швейцер стремится не к выявлению индивидуальных различий, а к обнаружению сходства.

— Рад, очень рад был с вами познакомиться, я также рад сделать любезное для князя Ивана Михайловича и прелестной Мариетт...

— Сенат — это родной дом для вас. Я знал вашу очаровательную матушку. Для вас мы сделаем все...

— Я очень рад вам служить, очень рад!

— Я буду рад сделать все, что возможно, на днях рассмотрим...

— Очень рад вас видеть! Очень рад, да!..

Ужасающее сходство лицемерно-благожелательных фраз, приторно-любезных интонаций. И все это на фоне канцелярской

суеты. Мечутся чиновники, носятся с папками, суют бумаги для подписи. Суета и чиновничий гул обступают, душат Нехлюдова.

Гул все усиливается. В этом гаме уже не различить слов очередного чиновника. Да нам уже и без того хорошо известен «набор» безжалостного лицемерного пустословия. Гомон все громче и пронзительнее. Он превращается в невыносимый общий крик. Бьющий по голове, вонзающийся, сверлящий, пригнетающий начальственный окрик.

Крик — и окрик. Крик боли снизу, из народной гущи перекликается, скрещивается с окриком сверху. И эта гипербола, освобожденная от бытового правдоподобия, с умноженной силой воздействия выразила ужасную правду о царской России...

М. Швейцер пожертвовал обилием подробностей и индивидуальными чертами. Зато он создал обобщенный образ могучей силы воздействия.

Советские мастера открывают новые художественные ресурсы киноискусства. Последний пример убедительно доказывает, что речь должна идти не только об изобразительных, пластических, ритмических богатствах. Звук в кино таит в себе еще много неизведанных, нераскрытых потенций... Честь и слава нашим художникам, раскрывающим это новое на просторах социальной мысли!

Совершенно ясно, что мы имеем тут дело не с метафорой 20-х годов, корни которой в литературной метафоре. «Шум», «крик» — здесь, собственно говоря, нет иносказания («черной молнии подобный»). Но есть уплотнение и перенос о щ у щ е н и й. Физически невыносимая тяжесть крика воплотила на миг ужас каторжной жизни под гнетом самодержавия.

Здесь прямая ставка на особого рода «эффект присутствия» зрителя. То же самое в сцене прихода Нехлюдова в тюрьму. Он стоит в очереди посетителей. Надзиратель ударяет каждого входящего ладонью по спине: сто тридцать два, сто тридцать три, сто тридцать четыре, сто тридцать пять...

Режиссер не жалеет драгоценных метров на непрерывный монотонный счет. С чисто повествовательной точки зрения нет смысла доводить однообразно-унылый счет со ста тридцати двух до ста пятидесяти семи (на это ушло одиннадцать метров!). Но зато зрителю передалась вся унизительная томительность процедуры. Возник образ людей «за номером», лишенных имени, превращенных властью в безличное стадо... Так родилось образное обобщение особым, не повествовательно-психологическим путем.

Аналогична знаменитая сцена в фильме «Летят журавли», когда Вероника (артистка Т. Самойлова) продирается сквозь толпу мобилизованных и провожающих, чтобы увидеть Бориса (артист А. Баталов). Повествование в собственном смысле слова не нуждается в такой длине куска. Но растягивание, нагнетание, «бесконечность» толпы, которую нужно прорезать, создают ощущение немыслимого, непосильного напряжения. Короткий кадр дал бы только обстоятельства. Удлинение как бы «возвело в степень», кристаллизовало, сжало в кулак. Конкретное звено рассказа переросло в образ гораздо большего, можно сказать, исторического захвата. Длящихся годами испытаний. Крестного пути ожиданий и жертв.

По этим сценам видно, как в плоть и кровь советской кинематографии вошло великое открытие Эйзенштейна, столь наивно и поверхностно названное молодым режиссером «монтаж аттракционов». Именно Эйзенштейн добился того, что образ вызывал у зрителя не только впечатление, но и эмоциональное состояние, подобное тому, которое переживал герой.

Вновь и вновь мелькали прутья ограды. Вновь и вновь рассекала Вероника спрессованные ряды.

И зритель как бы физически вовлекался в отчаянную схватку, в борьбу «против течения». Как бы сам ощущал встречный, тяжкий напор сомкнутой толпы.

Еще пример: встреча поезда в «Чистом небе». Здесь особенно сильно ощущается, как образный смысл выплескивается за пределы непосредственно данного «куска» повествования. Удлинение сцены, повторения, все более мощная и напряженная «оркестровка» углубляют смысл рассказанного, поднимая проходной эпизод в ранг великой трагедии.

Начинается кусок в обыденном плане. Толпа на платформе ожидает воинский состав, надеясь увидеть родных и близких, оторванных жестоким роком войны. Но поезд не остановился. Вагоны мчатся мимо.

Все это переведено в другой план невероятным удлинением времени. Поезд кажется бесконечным, как человеческое горе. Мчатся вагоны и нет им конца и края. Оглушающе

стучат колеса. Проносятся буфера, окна, ступеньки, поручни. Навязчиво хлещут просветы между вагонами. Мелькают солдатские фигуры, встревоженные, испуганные, отчаянные лица провожающих. Протянутые руки, дрожащие губы, горькие слезы. И безумные, проклинающие глаза. И смертельная тоска.

Все идет с угрожающим нарастанием. С трагическим crescendo, которое напоминает Седьмую симфонию Шостаковича, вырастая в грандиозный образ народного горя.

Горе не только от тягот, утрат и ужасов войны. Горе от неизбежных спутников культа — бездушия, пренебрежения к «винтикам».

В неимоверных испытаниях, выпавших на долю советского народа в дни страшной войны с гитлеризмом, было героически-трагедийное величие. Советские люди показали всему миру вечно сияющие образцы душевной отваги, благородного достоинства, твердости духа, святого самоотвержения. Но советские люди испытали и трагедию беззаконий сталинского режима. Фильм Чухрая — идейно-художественная инвектива против грехов культа личности, вопиюще противоречащих природе и сущности Советской власти.

Эпизод мчащегося поезда, разлучающего близких и родных, с его мрачной экспрессией и эмоциональным взлетом стал одним из сильнейших эпизодов фильма.

Корнями своими кинометафора уходила в литературу. «Буря», «волна», «лед тронулся» — в большевистской литературе (в особенности в ленинских статьях, исполненных громовой страстности) часто встречались эти метафорические синонимы революции. «С яростью льва вспыхнуло народное возмущение» — это могло быть и литературным образом. (Правда, не хватало бы важного обертона — благородной мощи революции,— связанного именно не с живым, а со скульптурным, изваянным рукою мастера образом льва. И не было бы той прекрасной кинематографической динамики, родившейся из монтажа трех скульптур — спящего, просыпающегося и вставшего на дыбы льва.)

Но та форма иносказательного раздвигания смысла, которая была открыта Чухраем в эпизоде «Поезд», или М. Швейцером в его ведомственных приемных с их дьявольским гулом, превращающимся в пытку, могла быть создана только средствами киноискусства.

Советские мастера продолжают славную традицию 20-х годов. Они завоевывают новые образные «территории» для искусства вообще. Важно не только воздать должное этим достижениям, но и понять в полной мере, сколь нерасторжима связь этих важных открытий с величественными идейными заданиями, которые ставит себе советское киноискусство.

Сцены в тюрьме и присутственных канцеляриях, «поезд», «притча» матери («Иваново детство») о звездах, которые видны из глубокого колодца — не рядовые звенья повествования. Это идейно-художественные узлы всего образного построения. Подобно огненным столпам, шедшим впереди библейских изгнанников, указывая им путь, воздвигаются эти вершины, освещая смысл повествования.

Единичный образ широко раздвигается в многообъемлющее поэтическое, смысловое обобщение.

В отличие от «кризисных» фильмов Эйзенштейна («Старое и новое») и Пудовкина («Простой случай») видоизмененные метафоры не рассекают повествование на отдельные, слабо связанные звенья, а цементируют его мощной, заглядывающей далеко вперед мыслью.

(Окончание следует.)

Борис БУРЯК

Интернациональное — не безнациональное

Еще на заре развития социалистического киноискусства, важнейшего из всех искусств, Владимир Ильич Ленин говорил о его чрезвычайно ответственной и благородной миссии — о художественной пропаганде наших идей в форме захватывающих картин, которые дают кусок жизни и проникнуты нашими идеями. Насколько дальновидными и пророческими были эти слова, свидетельствуют лучшие современные советские произведения «десятой музы»; их герои сегодня заговорили на многих языках народов и наций мира, оставаясь в то же время неповторимыми индивидуальностями, носителями типических черт своих социалистических наций.

Общечеловеческая культура немыслима вне развития культур национальных. Для художника интернациональное потому и является идеалом, что оно не исключает национального, народного как формы общечеловеческого содержания. Не случайно в прошлом да и сейчас понятие народности рассматривается как понятие национальное.

Не будем закрывать глаза на то досадное обстоятельство, что наша критика, печатные органы проблемы национальной специфики искусства, вопросы мастерства, характера (который всегда национален!), содержания и стиля нередко подменяют юбилейными декларациями.

Глубоко народное произведение искусства всегда и глубоко национально. И нельзя не согласиться с современным итальянским ученым Эмилио Серени, который в книге «Марксизм, наука, культура» говорит, что сейчас бороться за национальный характер культуры — значит бороться за народность культуры. Но искусство подлинно народное не может оставаться в рамках только национальных. Лучшие произведения отечественного и мирового киноискусства, живописи, литературы потому и стали явлениями общечеловеческими, интернациональными, что впитали в себя все лучшее из национального, народного.

Искусство только тогда сильно, когда национально. Потому так бережно хранили и развивали национальные традиции лучшие представители прогрессивной художественной мысли. «Я стою за национальное искусство»,— писал И. Крамской. Он считал, что искусство и не может быть никаким другим, как национальным, был убежден, что никогда другого искусства и не было, а если и существует так называемое «общечеловеческое» искусство, то только потому, что оно оказалось искусством той нации, которая находилась впереди. И если в будущем России суждено занять такое положение между народами, то русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим. Слова Крамского звучат пророчески.

Современные ревизионисты интернационализм рассматривают не иначе как космополитизм. Нельзя говорить о социализме как о мировой системе и одновременно вести борьбу против космополитизма,— утверждает автор книги «Космополитизм и пролетарский интернационализм» Анте Фиаменго,— ибо космополитизм — это и есть, дескать, гуманизм, который исключает национальное. Куда уж больше! Не об этом ли говорил французский критик Пьер Рестани на VII Международном конгрессе критиков искусства в Варшаве (1960)? Мы присутствуем при создании культуры «универсалистской»,— заявил он,— перед лицом которой национальная традиция есть лишь умирающий фольклор.

Не без умиления спешит поведать своим читателям и журнал «Мьюзикл Америка» о том, что современная музыка уже настолько приобретает «завершенно-интернациональные черты», что часто просто невозможно отличить произведения одного композитора от другого. Такое «новаторство» чуждо нашему художественному методу.

Вполне закономерно, что игнорирование национального неминуемо приводит к отрицанию традиций, к нивелировке творческой индивидуальности. Только социалистический реализм открывает безграничные возможности для развития индивидуальных стилей, направлений и художественных

форм. Именно этим наш метод так и привлекает прогрессивных деятелей искусства Запада.

Лучшие образы, созданные советским киноискусством, разоблачают как тех, кто хотел бы вообще снять проблему национального, так и тех, кто видит это специфическое только во внешних проявлениях (одежда, быт, пейзаж). Речь идет о гораздо большем — о человеческом характере. Каждая личность должна принадлежать к определенной нации, замечает В. Белинский; человек вне национальности — абстрактное понятие. Такова уж природа психического склада и художественной правды. Именно потому, что Соколов («Судьба человека») сошел с экрана в жизнь как самобытная человеческая индивидуальность, он стал не только художественным открытием мастеров русского искусства, но и оказался близок миллионам людей других национальностей. Он воплотил русские национальные черты. Потому он и не затерялся среди безликой массы многих героев, часто очень точно одетых костюмерами в надлежащие национальные одеяния, но лишенных индивидуальных человеческих черт.

Или возьмите Орлюка из «Повести пламенных лет». Его слова, его думы дублированы на десятки языков, но характер его не поддается дубляжу. Он остается индивидуальностью неповторимой и непереводимой. И, конечно же, неправы те, кто, например, усматривает ярко выраженные национальные приметы только в образе Боженко («Щорс») и не замечает их — или почти не замечает — в образе Щорса. Если специфическое украинское видеть только в простоватости, доброте, «необразованности» и, конечно же, в юморе и одежде, то, действительно, интеллигентность и крылатая мечтательность, темперамент и европейская внешность Щорса уже никак не укладываются в ту схему, по которой у нас часто создаются герои в фильмах. Настоящий художник видит национальное прежде всего в сфере духовной, трудовой, психической, а не только в фольклорно-этнографической.

Наиболее ярко человеческая индивидуальность раскрывается в коллективе, в труде. Изображение труда, как сферы эстетической, помогает художнику проникать и в духовный, психический мир. Труд — категория «общечеловеческая», но вместе с тем она и глубоко индивидуальна. Как в творчестве писателя или ученого, так и в труде шахтера или хлебороба всегда раскрывается индивидуальное. Это, очевидно, можно сказать и о народе, нации, которая выступает, по определению болгарского философа Т. Павлова, как «коллективная индивидуальность». И художник, показывая труд современника, должен находить в неповторимо индивидуальном и то, что объединяет, сближает.

Человек будущего воплотит качественно новые черты, которые сформируются в процессе развития социалистических наций. Это будет синтез лучших черт многих национальных характеров. И здесь трудно согласиться с категорическим утверждением В. Назаренко, что, дескать, идеал русского характера в наше время уже соответствует идеалу коммунистического характера (см. статью «Черты русского стиля» в журнале «Дружба народов», 1958, № 10). Нет, этот процесс будет очень длительным, и в нем будут участвовать все «коллективные индивидуальности».

●

Недавно у меня произошел любопытный, острый разговор с одним из представителей нашей художественной молодежи — человеком безусловно талантливым, нетерпимым к серости и ко всему «традиционному», убежденным, что проблема «отцов и детей» в искусстве, литературе — не проблема преемственности, а вопрос tabula rasa, что учиться у предшественников — значит быть эпигоном, «иждивенцем», что быть новатором — это значит прежде всего не быть похожим на других. О проблеме национального он запомнил с вузовской программы: содержание — социалистическое, форма — национальная. Считает, что эта проблема уже вообще «устарела».

— А не получается ли так, что содержание (социалистическое) объединяет, роднит нации, а форма их разъединяет? (Мой оппонент этим самым расчленял двуединое, неделимое. Расчленить форму и содержание — значит разрушить прекрасное. Творчество формалистов, абстракционистов это убедительно подтверждает.) И не кажется ли вам, что в наш век космических скоростей национальная форма вообще может отстать, образно выражаясь, запутаться в запорожских шароварах? Разве человек космоса — это не дитя всех народов, разве он не воплощает сегодня общечеловеческих качеств?

Было бы явным проявлением национальной ограниченности, было бы просто нетактичным выискивать в его характере, в психическом складе именно «специфическое». Ускоренный ритм нашей жизни, новые проблемы искусства, конечно же, требуют и новых форм, новых художественных средств.

И, скажите, разве отказ от поисков новой художественной формы не является одновременно изменой и национальным традициям? Ведь они тоже все время обновляются. А игнорирование художественной специфики, серость и примитивизм — разве это меньшее зло, чем формализм? Н. С. Хрущев ведь не случайно в беседе с И. Пьетра сказал, что мы против абстракционизма и натурализма, против серых, примитивных произведений. Видите, серость стоит в одном ряду с абстракционизмом!

Так почему же тогда наша критика не говорит о серости и примитивизме с таким же гневом и страстью, как об абстракционизме? Ведь никто так не скомпрометировал наше искусство перед зрителем и никто не дал идейным врагам столько материала для компрометации нашего творческого метода, как примитивисты, «ретрограды», ремесленники, которые любят не искусство в себе, а себя в искусстве, и если вы хотите знать, то в значительной мере рецидивы формализма в творчестве некоторых наших молодых были именно реакцией, «бунтом» против серости (только бы не быть в колеснице серости), против бездарной спекуляции на актуальности: ведь самая даже ультраактуальная тема — это еще не искусство...

У меня здесь не было веских оснований возражать моему справедливо возмущенному собеседнику. Но я остаюсь глубоко убежденным и в другом: то, что часть наших нередко талантливых молодых людей начала искать себе учителей (и не лучших!) в чужих краях, объясняется в большой мере и тем, что мы ослабили внимание к вопросам мастерства, к художественному освоению лучших национальных традиций, притупили чувство национальной гордости, о которой так прекрасно, как истинный интернационалист, говорил Владимир Ильич.

Мы знаем, почему наши идейные противники так упорно пытаются подбросить злополучную «теорию» о конфликте между «авангардистами» и «ретроградами». Они, конечно, рассчитывают здесь на наиболее нестойких идейно и неуверенных в себе художников. Горький как-то заметил, что молодые всегда ощущают на себе две силы — прошлое мещанское и будущее революционное. Они колеблются — эмоциональное начало тянет в прошлое, интеллектуальное — в будущее. Что касается современных формалистов и абстракционистов, то они тянутся к мещанскому прошлому, и здесь они типичные «традиционалисты». Когда же речь заходит о народных традициях, они их отрицают.

Они провозгласили себя «новаторами», хотя настоящие художники-новаторы никогда так о себе не говорили. О них так говорил народ, который их понимал, и они гордились этим, а не тем, что их не понимали. «Новаторы» утверждают, что «треугольная груша» — это обобщение и что она и есть «манифест поисков». Тогда получается, что гениальные творения Пушкина и Шевченко, «Джоконда» и «Моисей» Франко принадлежат искусству «низшему», потому что они доступны? Не спорю, люди точных наук сегодня опередили человека, мыслящего художественными образами. Но это не умаляет значения искусства в жизни общества, а главное — ответственности самого художника за правдивое и всестороннее изображение сложного мира современника.

Что же касается некоторого отставания искусства (и художественной формы) от научной мысли, то, право, это не является знамением нашего времени. Были периоды, когда искусство определяло прогресс и когда его великие мастера были на уровне самых высоких научных открытий. Вспомните эпоху Возрождения, когда, как говорил Энгельс, Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком, инженером. Альбрехт Дюрер был не только художником, но и изобретателем системы фортификаций; Ломоносов был поэтом, но он и предсказал атомное строение материи... Мир открытий сегодня безгранично расширился. Здесь типичным примером нового человека могут послужить люди космоса. Ведь народы мира запомнили наших космонавтов именно как человеческие индивидуальности, которых объединяет идеал их интеллектуальной и эстетической деятельности. Но есть у них и те черты, которые их отличают,— характерные черты социалистических наций, которые они представляют.

Можно сказать, что их характеры — национальные в своей социалистичности и в

то же время социалистические в своей национальной специфичности, неповторимости. Вспомните такую деталь: космонавт в космосе в минуту отдыха поет песнь «Дивлюсь я на небо тай думку гадаю...», в которой воплощены крылатые мечты многих поколений, и планета, затаив дыхание, с восхищением слушала несущуюся из космоса неповторимо-дивную песнь. Такая песнь войдет в коммунизм.

Интересно, что Довженко в первом наброске научно-фантастического сценария «В глубинах космоса» обращает внимание на такую характерную деталь: тем, кто мчится в космосе, снятся «песни и сны земные», и герой, который обращается с Марса на Землю, говорит на «родном языке». А главное — расширился человеческий мир разума, и особенно жалкими, ничтожными в глазах героев и современников выглядят войны, рабство, «запахи разных национализмов». Это только детали, но в них — характер. И художник, который захочет раскрыть такой новый характер космической эры, не сможет исключить этого конкретно-индивидуального, национального.

Авторы фильмов «Самые первые», «Небо зовет» и «Барьер неизвестности» потому и потерпели художественное поражение, что лишили своих героев этих качеств. По экрану среди макетной техники перемещаются не люди, а какие-то роботы. Ну, чем они отличаются, например, от Механтропа из «Фауста и смерти» А. Левады? Вы можете надеть на них вместо скафандров вышитые рубашки, грузинские костюмы или восточные халаты — это ничего не изменит, ибо нет главного — характеров. Авторы пытались раскрыть «общечеловеческое», игнорируя то неповторимое, без чего нет искусства.

Есть у нас и другая неверная тенденция: попытка подменить проблему характера героя проблемой характера самого художника. Дескать, если талант самобытный, национальный, тогда он может изображать даже жизнь папуасов, но своеобразия своего он не потеряет. Да, настоящий художник остается самобытным и тогда, когда изображает жизнь другого народа. Н. Гоголь удивительно умел раскрывать психический склад украинской нации, но от этого он никогда не переставал быть глубоко национальным русским волшебником слова. А. Довженко в фильме об Иване Мичурине во всем — в вúдении, в мироощущении, в стиле, в манере — остается художником своей нации; он смотрит на события глазами своего народа. А чем больше художник, тем глубже его обобщения, тем более его произведения «национальные и оригинальные» (В. Белинский).

Классическое и современное искусство знает немало подобных примеров. Напомним фильмы «Отелло», «Овод», творчество наших художников, писателей. Деятель искусства (и не только искусства), если он любит и знает другой народ, его духовную и материальную культуру, традиции, может стать выразителем интересов данной нации. Вспомните судьбу Байрона. Колхозный кузнец из русской деревни Федор Полетаев стал национальным героем Италии, а сын чехословацкого народа Ян Налепка — героем украинского народа. В статье «О национальной гордости великороссов» Ленин высказывает очень важную мысль: нашим образцом остается Маркс, который, «прожив десятилетия в Англии, стал наполовину англичанином и требовал свободы и национальной независимости Ирландии в интересах социалистического движения английских рабочих». Да, художник может оставаться национальным и тогда, когда будет отображать жизнь другого народа, но будет смотреть на него глазами своей нации, как говорил Гоголь. Правда, лучше всего он отобразит жизнь той нации, которая его сформировала. Эту же мысль Гоголь высказывает и тогда, когда говорит о творчестве Пушкина; художник тем и интересен другим народам, что раскрывает национальные особенности именно своего народа.

— Вот вы утверждаете, что и форма произведения, и характер, и психология героя не могут быть безразличны к национальному. Допустим. Но ведь сюжет — это история роста и организация того или иного характера, то есть категория мировоззренческая, философская. Так не придем ли мы к мысли, что и содержание объявим национальным? Тогда вообще искусство будет понятно только своей нации.

В таком сложном вопросе категоричность суждений — плохой советчик. Но если вспомнить некоторые теоретические высказывания и примеры из художественной практики, то мы убедимся, что вопрос этот возник не сегодня. То, что содержание, материал, события не безразличны к национальному, заметил еще В. Белинский.

Критикуя Голоту за его роман «Хмельницкий, или Присоединение Малороссии», он обратил внимание на то, что в произведении нет и тени Малороссии ни в действии, ни в языке. Критик не увидел национального в действии, в событиях. Да, конфликт украинского народа с польской шляхтой — это и есть те события, которые были характерны для данной эпохи и данной нации. В. Стасов ссылается на интересную мысль художника И. Крамского: в искусстве русском должна быть «своя форма, как и содержание».

Указывая на близость довженковского «Ивана» к гоголевской прозе, С. Эйзенштейн заметил, что у обоих художников была одна национальная основа — речь идет не о языке (да и писали они на разных языках), а о материальной основе. Когда довженковская «Земля» только начинала свое шествие по земле, нашлись люди, которые пытались бросить на нее зловещую тень, но были и такие, которые, увидев крупным планом женское лицо и подсолнух, открыли до этого невиданный, потрясающий материал, содержание новое, самобытное, глубоко интернациональное. Именно поэтому «Земля» и стоит в ряду двенадцати лучших фильмов всех времен и наций.

Выходит, что содержание, материал произведения искусства не безразличны к национальному своеобразию. В этом нас убеждают и такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин» и «Депутат Балтики», «Великий гражданин» и «Иванна», «Тихий Дон» и «Повесть пламенных лет». На основании художественного опыта к этой мысли все чаще приходят исследователи. Известное определение «социалистическое по содержанию» не исключает национального момента в социалистическом содержании, ибо материальная основа содержания преимущественно национальная. Эта мысль является одной из основных в книге Г. Ломидзе «Единство и многообразие».

Но надо иметь в виду еще и то, что материальная основа произведения всегда классовая, общественная. Одно и то же событие в жизни нации можно изобразить с различных идейных и эстетических позиций. Поэтому важно, что́ художник утверждает, а что́ отрицает. Если он стоит на позициях социалистического реализма, то даже тогда, когда он обратится к материальной основе не социалистической, содержание его произведения будет социалистическим и в нем не будет исключено национальное. Это важно уяснить особенно при анализе фильмов на темы исторические, а также из зарубежной жизни.

Если содержание не исключает национального, то в каком тогда соотношении находятся национальная форма и социалистическое содержание? Анализируя произведения социалистического реализма, можно с полным правом говорить о социалистическом и национальном начале не только в художественном содержании, но и в художественной форме.

Вы можете спросить: а как тогда быть с художественными средствами? Есть ли это начало и в образной системе?

«По своей природе художественные средства не имеют ни классового, ни национального характера, они безразличны к ним», — отвечает на это В. Кудин в статье «Реализм и народность киноискусства»; они не являются монополией какого-то народа или нации. Если это так, то как тогда «при их помощи», как утверждает автор, можно создавать «глубоко национальные произведения»?

Мой оппонент не без иронии здесь заметил: «А может быть, и в самом деле Афродита родилась из пены морской?»

— Но и пена есть выражение сущности! — говорил Ленин. А кроме того, В. Кудин в той же статье утверждает и другое: что «классы и нации не безразличны к художественным средствам творчества» и что игнорирование национального, своеобразного в жизни народов приводит к абстрактности и схематизму. Очень разумная мысль.

●

Наш диалог продолжается.

— Вы называли здесь имена основоположников научного коммунизма, которые, если вы помните, учат, что нация есть продукт развития капитализма, — явно обличающим тоном продолжал мой молодой коллега. — Так вот: не может ли объективно случиться, что вместе с закономерным отмиранием капиталистической системы будут отмирать и нации, а также культуры, ими рожденные, и тогда закономерно будет снята и проблема национального в искусстве? Она отойдет в область предания. Ведь жило же человечество до этого тысячи лет и создавало прекрасные произведения скульптуры, архитектуры, ли-

тературы; и до сих пор живут и волнуют нас и Софийский собор, и «Одиссея», и никто еще не обвинял творца Венеры Милосской в том, что в ней отсутствуют национальные черты. И получается, что бессмертное искусство возможно и без национального, специфического?

— Но вы забываете, что национальное рождалось не на голом месте. Психический склад, быт, обычаи, фольклор развивались на протяжении очень длительного времени. И если вы уж вспомнили Венеру Милосскую и Софийский собор, то у них безусловно больше национального, народного, чем в абстракционистских творениях.

— Вы, однако, не отрицаете, что до появления наций рождались выдающиеся произведения искусства. Будут они, конечно, появляться и после исчезновения наций. Возьмите самое молодое искусство — кино. Самое массовое и более всего поддающееся денационализации. И здесь, конечно же, прав В. Кудин, который вопрос национальный ставит в один ряд с временными общественными факторами. В названной вами статье «Реализм и народность киноискусства» он недвусмысленно говорит, что «пока существуют нации, существует борьба между двумя системами — социалистической и капиталистической, строится новое, социалистическое общество... искусство будет развиваться в рамках национальной культуры». Обратите внимание: «пока существуют...»

— Денационализация неминуемо приводит к дегероизации и, конечно же, к деидеологизации. Разве теория «общего потока жизни», отрицание социального и национального не утверждают сосуществования идеологий? Что означает, например, призыв к «ассимиляции» культур (Сартр)? Или заявление, что фрейдизм, абстракционизм и Кафка должны быть признаны марксизмом и что в противном случае последний не может отвечать требованиям современности! Очевидно, из этих «теоретических» основ исходил и киевский профессор Файнерман, когда утверждал, что следует овладеть методом абстракционизма, диалектически осмыслить этот метод и дать ему марксистское направление...

Вот к чему может привести всякая попытка «денационализировать» искусство. Нам всегда надо помнить, что в идейной борьбе вопрос стоит только так: буржуазная или социалистическая идеология. Середины здесь нет.

Да, нация есть неминуемый продукт и неминуемая форма буржуазного общества, но отождествлять, ставить ее в зависимость от существования капиталистической системы неверно. В свое время Карл Маркс писал, что отмирать будут нации буржуазные и рождаться новые. Рождение социалистических наций было предсказано еще в «Манифесте Коммунистической партии». Неверно и то, что культура социалистических наций развивается только «в границах» национальных республик. В том-то и особенности их развития, что они взаимообогащаются, и чем выше их развитие, тем глубже связи между ними. Но национальные различия будут сохраняться еще очень и очень долго, писал Ленин, даже после победы диктатуры пролетариата в мировом масштабе; и говорить о слиянии в настоящий момент — это глупая мечта. И особенно не надо спешить тому, кто берет на себя роль «пророка» в этом вопросе.

Конечно, мы можем и должны пытаться заглянуть вперед, предвидеть, исходя из нашего идеала. О культуре, о литературе будущего мечтали авторы «Коммунистического манифеста». Они писали, что на смену старой национальной замкнутости приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга и что плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием; из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература. Обратите внимание — не единая литература, а одна, у которой будет одна общая цель.

●

Художественность всегда шире понятия национального.

Творчество А. Довженко имеет влияние на развитие почти всех национальных искусств мира. И это еще одно подтверждение ленинского положения, что интернациональная культура не безнациональна. Что национальные традиции выходят далеко за рамки своей культуры.

— Любые национальные традиции? — не без колкости спросил мой собеседник.

— Речь идет, конечно, о традициях, которым принадлежит будущее. И глубоко неправы те, кто пытается снять эту проблему. Ведь проблема новаторства в кино —

это и проблема национальных традиций. А есть (в особенности в кино) теоретики, которые объясняют все очень просто, а точнее — вульгарно-упрощенно. Национальные традиции? Национальная специфика? Нет, это киноискусства не касается. В народно-песенном творчестве, в живописи, в театре, в литературе — там они еще есть, а киноискусство, которое родилось на глазах еще живого поколения людей, не имеет национальных традиций; ему присущи черты только «общечеловеческие». Не важно, дескать, какое оно — русское или французское, украинское или итальянское. Действительно, у нас и фильмы начали выпускать, в которых герои больше напоминают американских ковбоев, чем, например, украинских рабочих, инженеров («Обыкновенная история»).

Существенным недостатком фильма «Летят журавли», по-моему, и является отсутствие в нем в большой мере русского национального начала. Центральная героиня и своей внешностью, и поведением, и характером, и манерами больше напоминает героинь из фильмов итальянских или французских, чем русскую девушку — женственную и гордую, чистую и нежную. С истинными русскими характерами зритель встретился в «Тихом Доне» и «Коммунисте». Я готов повторить: национальная специфика не только (и не столько) в тематике, языке, стилистических особенностях, в фольклорных и этнографических элементах, сколько в х а р а к т е р е, в человеческой и н д и в и д у а л ь н о с т и. Именно здесь художник находит неповторимо-специфическое, без чего нет искусства.

Чтобы отобразить жизнь современников, мало овладеть только спецификой кино. Необходимо еще знание и специфики жизни народа, его материальной и духовной культуры, эстетических запросов. Здесь не помогут и не спасут от фальши ни «национальная тема», ни «типаж», ни «национальный колорит», за ширму которого так охотно готовы прятаться подобные знатоки специфики изобразительных средств кино, о чем справедливо говорил в свое время И. Чабаненко*. Правильность этой мысли подтверждает и С. Фрейлих, когда говорит, что на Украине до А. Довженко были украинские фильмы, но н а ц и о н а л ь н о г о киноискусства не было, ибо дело «не в украинском п е й з а ж е и н е в национальном т и п а ж е»**.

* «Искусство кино», 1958, № 10.
** Сб. «Мосфильм» № 1, стр. 283.

Истинная национальность не в описании сарафана и танцев. И это прекрасно понимал Довженко. Потому с таким возмущением он и говорил о тех ремесленниках, которые оскорбительно, без любви и знания изображают на экране наш народ. Увидев однажды в таком фильме украинский танец, он с грустью сказал: «Что они делают с народными танцами! Превратили их в какое-то радение... Гопак танцуют, как будто соревнуются, кто сильнее топнет, бьют в землю так, вроде собрались пробить земную кору... А «перепляс»? Как будто бы один говорит: «Я глупый», а другой: «А я еще глупее»*.

Защитники «общечеловеческого» отстаивают любую специфику кино, кроме специфики национальной. Правда, иногда они идут на «уступку» тем, что приспосабливают национальную специфику («экзотические», зримые и звуковые атрибуты) к специфике кино. Как это выглядит на практике? А вот так, как с тем самым «гопаком и переплясом».

Выступая против подобной спекуляции, И. Чабаненко в той же статье пишет, что не образно-эмоциональные особенности национального искусства должны быть подчинены специфике кино, а, наоборот, специфика кино должна быть использована как «дополнительное средство», подчиненное образно-эмоциональному проявлению тех или иных национальных особенностей.

Очень назревший вопрос: с п е ц и ф и к а к и н о и с к у с с т в а и с п е ц и ф и к а н а ц и о н а л ь н а я. Только следует ли рассматривать специфику жанра, вида искусства как «д о п о л н и т е л ь н о е средство»? И можно ли вообще то, что составляет само существо и самобытность, раскрывать «дополнительно»? Не вернее ли сказать, что именно специфика кино максимально и проявляется в р а с к р ы т и и специфики национальной?

Процесс углубления социалистических основ многонационального киноискусства — сложный, длительный. Прав Ю. Калашников, когда говорит, что было бы неверно думать, будто в период завершения социалистического строительства и перехода к созданию коммунистического общества в какой-то мере уменьшается значение н а ц и о н а л ь н ы х т р а д и ц и й. Значение их, как и прежде, во многом р е ш а ю щ е е,

* О. Г о н ч а р, Художник народа, Сб. «Олександр Довженко», К., 1959, стр. 171.

реализма происходит на основе национальной.

Для настоящего художника не существует «общечеловеческого» как безнационального. Именно тем, что он будет изображать жизнь своей нации, он будет открывать те лучшие черты, которые помогут другим народам глубже понять ее культуру, традиции и этим самым содействовать сближению, взаимообогащению. С. Герасимов видит серьезный недостаток фильма Де Сантиса «Дорога длиною в год» именно в его тенденции к денационализации. В самом деле, где происходят события? К сожалению, надо сказать, что этот же вопрос мы можем поставить и перед многими нашими авторами-соотечественниками. А если герой оторван от своего народа, страны, от конкретных обстоятельств, то уже где тут говорить об идее и характерах. Кстати, и сам Де Сантис, как большой художник, это хорошо понимает, и когда в Москве один из наших киноработников спросил его, какие фильмы он считает надо делать для Запада, ответил: советские фильмы, которые имеют «национальный характер». Это не должны быть фильмы, специально сделанные для Запада. На Западе надо выступать с национальными фильмами. Очень правильная мысль! Но разве не бывает у нас и так, что некоторые киноработники, жертвуя национальными традициями, создают фильмы именно специально для Запада.

Искусство всегда национально-конкретно. И это не привносится, а составляет его существо. Есть животворная влага в земле — цветут сады, цветы, а нет ее — нет и цветов или растет чертополох. Нет, неправ Н. Кладо, когда в одной из своих статей * утверждает, что национальное вводится в художественную ткань после того, как появляется «социальное или общечеловеческое». Национальная конкретность, дескать, приходит во время разработки, «конкретизации характеров», сюжета.

Именно так и воспроизводят ее в кино сторонники переплясов, гопаков и этнографически-бытовой бутафории. Характер потому и национален, что он всегда конкретен: конкретен же он потому, что национален. Нельзя никого «одеть» в «национальную конкретность», ибо художественная идея по самой своей природе всегда конкретна.

* Н. Кладо, Национальное — в конкретном, «Дружба народов», 1959, № 6.

— А что же тогда, по-вашему, национальная форма в искусстве?

— На подобный вопрос Александр Фадеев однажды ответил, что это прежде всего родной язык; это также своеобразный для каждого народа дух и строй речи, это, наконец, тот неповторимый склад характера, психологические, эмоциональные особенности народа, которые и создают неповторимый цвет и запах каждого национального искусства.

Истинно национальному чужда ограниченность, замкнутость. Не правы те, кто думает, что процесс культурного, художественного развития можно изолировать от других народов и наций. Всякая замкнутость, в частности языковая, всякая тенденция к «самосохранению» в конце концов приведет не к развитию, а, как говорит А. Потебня, к «денационализации».

Язык — главный элемент национального, но им не исчерпывается национальная специфика. Самобытное в характере можно, наконец, раскрыть и при помощи другого языка. Поэтому я не разделяю мнение тех, которые считают, что без родного языка вообще не существует и национального характера. Этой точки зрения придерживается, в частности, кинорежиссер Н. Макаренко в статье «Глядя в корень»*. В этом своем суждении автор ссылается на такой авторитет, как А. Довженко. Но, как известно, Довженко принадлежит к тем художникам, которые не могут теоретически (речь, правда, идет здесь о мемуарах) отстаивать одно, а художественной практикой утверждать другое. К тому же известно, что Довженко едва ли не больше всех учился видеть и воспроизводить глубоко национальное, украинское у Тараса Шевченко и русского художника слова Гоголя. Его герои — украинцы — говорят, думают на русском языке, но какие это ярко выраженные национальные характеры! Больше того — в гоголевских произведениях, как замечает Довженко, читатель даже чувствует «своеобразие украинской речи».

В русской речи — своеобразие украинской речи! Разве не в этом индивидуальная и национальная особенность таланта художника? Кстати, Н. Макаренко в лучших кадрах фильмов «Кровь людская — не водица» и «Дмитро Горицвит», созданных им в соав-

* «Советская Украина», 1961, № 1.

торстве с М. Стельмахом, разоблачает свою же мысль.

В самом деле, как тогда быть, когда на одном языке разговаривают несколько наций? Возьмите английский язык. Он родной для англичан, американцев, части канадцев, ирландцев, австралийцев. Выходит, в искусстве (и, конечно, в жизни) им надо отказать в праве на национальный характер? А как тогда быть с классическим наследием этих наций? Конечно, при этом мы не должны забывать и о том, что в буржуазном обществе существуют две нации и две культуры.

Национальное всегда индивидуально, и это в первую очередь относится к языку. Ведь герой может говорить даже на родном языке и быть ходячим «нонсенсом», безликим «типажом». Вспомним, как А. Довженко с возмущением говорил, что герои, когда разговаривают в плохих фильмах на украинском языке, напоминают «простаков», которые не научились как следует говорить по-русски, а это создает впечатление, что перед нами «не национальные образы, а этнографические ходячие нонсенсы».

А сколько у нас еще таких героев перемещается по экрану? И у кинозрителей вполне законно возникает сомнение в том, «знают ли авторы изображаемую среду и обстановку. Персонажи с украинскими фамилиями, которые живут на Полтавщине, говорят, как орловские или подмосковные колхозники»*. Здесь нет индивидуального, без чего нет и искусства самобытного.

Именно так разговаривают и герои в фильме «Люди моей долины». А поставлен он, кстати, на очень благодатной национальной основе — повести В. Земляка «Родная сторона». Внешне все в фильме, казалось бы, сохранилось (герои, судьбы, конфликты, проблемы), а читатели повести не узнали героев кинопроизведения (режиссер-постановщик С. Навроцкий, кстати сказать, большой поборник специфики кино).

Не придерживаются ли такие авторы той позиции, что национальное — это, дескать, прошлое, ушедшее в область экзотики и что это вообще «временная уступка» некоторым отсталым людям, о чем с возмущением говорил А. Корнейчук на Втором съезде писателей Украины?

Неверно также утверждать, что на данном этапе уже только язык и отличает национальное искусство. Если бы это было так, то одно лишь знание языка обеспечивало бы художественный успех. Но мы знаем примеры, когда кинодраматург прекрасно знает язык, а режиссер — законы киноискусства, когда в фильме действуют представители разных наций, а герои безлики, как шпалерные трафареты («Сейм выходит из берегов», «Обыкновенная история», «Млечный путь»). Невольно вспоминаются слова о том, что, если человеку становится известно, как делать искусство, оно уже перестает быть искусством. Оно жестоко мстит тем, кто пренебрегает его спецификой, самобытностью.

«Первоэлемент» литературы (и кинодраматургии!) выступает как один из главных способов типизации и индивидуализации характера. Исходя, очевидно, именно из этого положения, в наших многих фильмах язык и стал чуть ли не единственным средством раскрытия национального и интеллектуального. На каком языке герой общается с другими героями, к той нации он и принадлежит; если он употребляет иностранные слова, технические термины, спорит о строении атома, имеет диплом или изобретает велосипед — он уже «общечеловечен», интернационален и интеллектуален. И как это ни парадоксально, но чем больше такой «интеллектуальности», тем меньше индивидуального, ибо интеллектуальное — это не лексический «довесок» и знаки времени, а прежде всего драматургия мысли.

В последнее время в кино заметно возрос интерес к изображению интеллектуального мира героя наших дней. Интеллектуальное открывает огромные возможности для раскрытия национального. В этом, в частности, убеждает и образ ученого-атомника Гусева из фильма «Девять дней одного года». Правда, уже вначале авторы, очевидно, побоялись, что зритель не всему поверит, и поторопились его предупредить о «приблизительности» поставленных научных проблем. Но ведь в искусстве и не обязательна научная точность и достоверность, поскольку условность научная не исключает условности и правды художественной.

Слабость авторской позиции сказалась в другом — в художественной приблизительности. Поэтому не веришь в характеры. Особенно это касается образа Куликова, который выступает автором очень сомнительных теорий и гипотез. Зачем, на-

* А. Ромицин, Українське радянське кіномистецтво, изд. АН УРСР, 1959, стр. 134.

пример, русскому ученому провозглашать кощунственную мысль о том, что современные мужчины «возрождают» черты человека каменного века? Шутка? Но в ней есть подтекст. К лицу ли советскому ученому так говорить и о тех «кретинах», которые стремятся «подвести» марксистско-ленинскую базу под проблемы атомной физики? Или о том, что, чем дальше, тем больше интеллектуально человечество тупеет? Это действительно похоже на тот «принцип» создания героя нашего времени, о котором упоминает В. Орлов в статье «Атомы и люди» — «стиляжного» по форме, но «социалистического» по содержанию»*. Нет, не может удовлетворить подобный метод создания образа «общечеловеческого» ученого.

Если язык — это единственное, что передает национальное, то как тогда быть, когда фильм переводится на другой язык? Выходит, что после перевода фильма «Повесть пламенных лет» на японский язык, он уже становится произведением японским?! К сожалению, в наших республиках создается еще много фильмов, которые после перевода их, например, на русский язык или с русского теряют свой национальный адресат; я уже не говорю о переводах, о которых можно было бы сказать словами итальянской поговорки: «traduttore traditore» («от перевода до извращения только один шаг»).

Это явление тем более настораживает и вызывает тревогу, что такой «метод» раскрытия духовного богатства и самобытности героя из области ремесленнической практики переходит и в область теоретических обобщений. Приведу только один такой пример. Автор предисловия к книге Ю. Закревского «Звуковой образ в фильме» пишет: «Представьте себе: на экране появился герой в обычном европейском костюме. Он ходит по комнате, обнимает героиню, дает пощечину сопернику, курит, ест, пьет... Кто он — русский, швед, американец, чех? Никто этого сказать не может... пока герой не раскроет рта. Как только он произнесет первую реплику, мы узнаем его национальность». Кажется, комментарии здесь излишни.

Касаясь проблемы перевода фильмов, автор упомянутого предисловия Я. Харон не без оснований замечает, что при дублировании происходит неминуемые потери, что «национальный диалог заменяется переводом, читаемым актерами другой национальности, и что после этого в фильме остаются национальные только... шумы и музыка! И все это было бы, конечно, правильно, если бы критик говорил о фильмах серых, ремесленнических.

Шумы и музыка. Не слишком ли мало для нации? А в каком трагическом положении тогда оказываются художники, скульпторы! Ведь герои их скульптур и полотен никогда не раскрывают ртов. Действительно, как хорошо, что кино заговорило. А так бы не бывать национальному в киноискусстве. Но вот только как быть с такими фильмами, как «Броненосец «Потемкин» и «Земля»? Не слышим мы в них ни шумов, ни музыки — хотя герой «Земли» танцует! — нет и национальных диалогов,— хотя рты герои и открывают!

Но вот мы берем комплект «Кiногазети» за 1930 год и читаем в номере от 30 марта: самой большой заслугой автора «Земли» является то, что он на «национальном материале» смог создать широкоинтернациональный фильм, и это самое высокое, что только было сделано до сих пор в украинской кинематографии. Сказал это Йорис Ивенс — выдающийся голландский кинорежиссер. Уже тогда, не услышав с экрана ни одного слова или шумов, он увидел (и услышал!) глубоко самобытное, интернациональное.

Историческое развитие социалистических наций показывает, что национальные формы все время развиваются, взаимообогащаются, а значит, сближаются. Новаторство нашего современного киноискусства обусловлено именно его многонациональным характером. Оно освобождается от старого, и все больше приобретает то, что придает фильмам характер интернациональный. Стирание классовых граней, углубление коммунистических отношений, вполне естественно, усиливают социальную однородность наций — записано в Программе нашей партии.

Об этом историческом процессе еще говорил автор «Интернационала» Эжен Потье; это бесконечное скрещивание и постоянное объединение в одном фокусе всех лучей света, всех умов, всех национальностей *. И его произведение много сделало для этого сближения, объединения.

* «Правда», 20 марта 1962 г.

* См.: «Иностранная литература», 1961, № 3.

В нашем обществе сближению социалистических наций и народностей содействует экономическое и культурное строительство. Усиливается, по словам Н. С. Хрущева, взаимный обмен духовными богатствами между ними. Достижения культуры одних наций становятся достоянием других.

Конечно, для этого не обязательно отказываться от родного языка (как поняли некоторые) или максимально вводить в произведения персонажи других национальностей, стремясь к «интернациональному», к сближению — через нивелирование национального. «Как бы нам, встав на эту точку зрения, вместо интернационализма не скатиться к самому элементарному и вульгарному космополитизму»,— замечает по этому поводу В. Солоухин.

Художник изображает жизнь героев не только одной (своей) нации. Мы живем в такое время, когда у нас нет не то что однонациональной республики, а и однонационального трудового коллектива и очень часто — семьи. И эту знаменательную особенность социалистического общества наше киноискусство и показывает. Только не всегда оно умеет проникать в существо этого сложного и знаменательного явления.

Дальнейшее сближение будет происходить не через «ассимиляцию», а через взаимообогащение, а оно будет тем богаче и интенсивней, чем больший будет расцвет культур национальных. Сближение — через расцвет! Одним из могущественных факторов, мостов к сближению и обогащению наций является русский язык, который стал языком поистине межнациональным. И это не умаляет, а обеспечивает полную свободу и развитие разных языков, о чем не раз и настоятельно говорил Ленин.

Художник в жизни своего народа находит материальную основу содержания, черты характера, развивает те традиции, которые помогают сближению наций, и решительно выступает против тех тенденций, которые стоят на пути этого сближения. Так завещал Ленин, который не на жизнь, а на смерть вел бой как против проявлений великодержавного шовинизма, так и против национализма.

Этой непримиримости, верности в искусстве принципам дружбы социалистических наций учит нас последовательно и мудро наша партия. Верность этим высоким принципам, свою идейную и художественную зрелость работники многонационального киноискусства засвидетельствовали в своих лучших произведениях, центральным героем которых стал наш современник — строитель коммунистического общества.

●

...Наш диалог мог бы продолжаться еще. Самый мудрый и справедливый судья здесь, конечно, читатель. Если бы мы были героями сценария, то драматург-«традиционалист», желая передать, что дискутируем мы уже давно, наверное, в ремарке обязательно заметил бы: «На экране крупным планом минутная стрелка. Она делает несколько полных оборотов...» Есть прием еще более типичный: снова «крупный план», но уже вместо стрелки — пепельница, наполненная окурками, и рука, беспокойно ломающая потухшую папиросу. Нередко на помощь приходят и явления природы. Чаще всего гроза. Это очень эффектно. Может быть, поэтому так часто наши экраны и раскалываются черно-белыми и цветными молниями, а павильонный гром через сверхмощные усилители безжалостно оглушает терпеливых зрителей. Для национального колорита эти грозы проносятся то над тополями, то над березами, то над макетными горами.

Но мы не были героями сценария, мы сами спорили о героях. Не было и грозы, хотя за окном стояли необходимые для национального колорита задумчивые киевские тополя, виднелись древние купола Софийского собора, перед которым на вздыбленном коне Богдан Хмельницкий булавой показывает на Москву...



Студия имени М. Горького выпускает на экраны киноальманах «Юность», в который входят две работы дипломантов ВГИКа — «Подсолнух» П. Арсенова и «Тетка с фиалками» П. Любимова.

Наш раздел «Новые фильмы» мы открываем сегодня рецензиями на эти картины.

Ан. СУРЕНОВ

Семя, давшее всходы

Признаюсь, первая фраза, произнесенная с экрана в киноновелле «Подсолнух»*, меня насторожила. Донька, молодой вихрастый чабан овцеводческого совхоза, заброшенного среди солончаковых степей, решает оставить родные места: и в совхозе его что-то не устраивает, и папирос тут хороших нет для курящего человека.

Ну, подумал я, сейчас мне снова покажут историю бегства малодушного и слабого паренька с трудной работы. Товарищи по бригаде будут по очереди уговаривать его не делать глупости, затем нерадивый герой соберет свои пожитки и выйдет за околицу, чтобы вдруг передумать и вернуться.

Всего этого в фильме нет, и слава богу. Авторы отказываются от изъезженных кинематографических дорог: они предпочитают искать свои собственные пути. А фраза, сказанная Донькой, служит своего рода авторским обращением к зрителю, в котором они предупреждают его о том, что их намерения не столь просты, как это может показаться на первый взгляд.

Действительно, событийная сторона фильма выглядит более чем скромной: старый чабан, потерявший сына на войне, находит в кармане его телогрейки семечко и, разрыхлив охотничьим ножом кусочек земли, высаживает его на пригорке. Каждый день приходит он на пригорок, поливает, оберегает свой подсолнух, и вот он поднимается на земле, на мертвой земле, где растут лишь бурьян да колючки,— стройный, высокий, почти в два метра. Семя дает всходы.

Но авторы заранее отказываются от выводов, лежащих на поверхности событий. Они выбирают самый трудный, очевидно, но и самый благодарный в искусстве путь. Путь углубления бесхитростной жизненной ситуации. Путь философского осмысления происходящего. Они переносят центр тяжести на анализ внутренних мотивов поведения героев, на понимание глубинных связей и взаимоотношений в представленном на экране. От этого история с подсолнухом становится непосредственно связанной с насущными вопросами жизни человека. С его верой и упорством, с его созидательно-творческой натурой. В сценарии Виталия Закруткина (он написан по его одноименному рассказу) ценна прослеженная в каждом эпизоде эта глубинная, важная тема. Для старого чабана семечко подсолнуха — не только связь с невозвратимым прошлым, не только возможность почтить память сына. Может, первая мысль, побудившая его высадить найденное в одежде сына семечко подсолнуха, была именно такой: посадить по старинному обычаю в честь усопшего растение. Но, думается, и о другом. Семя подсолнуха, пролежавшее много лет в стеганке сына, дало всходы,— и в этом непрерывность жизни, ее бессмертие.

Подсолнух, вознесший свою голову над степью, оказывается близок судьбам всех героев фильма. Чабан как-то вдруг решает для себя, что сын остался жив и что похоронная — ошибка. А Донька начинает верить в свои силы и в себя самого, в то, что любая цель, самая трудная, достижима, если хотеть, добиваться этой цели. И любовь Доньки к Уле приобретает от этого новые краски: мы видим, как на наших глазах парень, до сих пор не понимавший по-настоящему значения своего чувства, внутренне преображается. И ответное чувство, тронувшее юное сердце Ули, выглядит таким достойным, по-женски

---

* Сценарий В. Закруткина. Постановка П. Арсенова. Оператор П. Катаев. Художник М. Горелик. Композитор И. Катаев. Звукооператор Д. Боголепов. Киностудия имени М. Горького, 1963.







мудрым, может быть, именно потому, что тут же, в степи, неподалеку, наперекор ветрам и непогоде стоит гордый и стройный подсолнух.

В жизни безрукого Фоки выращенный в степи подсолнух играет особую роль. Фока, каким он задуман авторами и сыгран Н. Смирновым,— убежденный сторонник высшей целесообразности, заключенной в природе. Его наивный пантеизм граничит с благоговейным трепетом перед однажды созданным порядком: человек не должен вмешиваться в законы природы и тем более перечить им. Поднявшийся на пригорке подсолнух не то, что бы колеблет «пантеизм» Фоки (это так, но не это главное), главное, что он заставляет его иначе взглянуть на человека, на себя самого. Правда, Фока по-прежнему наделяет животных и растения мудрой способностью понимать связь явлений в мире, однако на сей раз его антропоморфизм заключает в себе немалую долю покровительственно-снисходительного, хозяйского отношения к природе.

Исподволь, незаметно растут люди в фильме, как бы вместе с подсолнухом. Здесь главное направление мысли и главная удача молодого режиссера Павла Арсенова. И прежде всего в точно воссозданной атмосфере событий. Начиная с первого кадра — намеренно длинного общего плана степи, по которой, вздымая пыль, медленно движется к водопою отара овец,— пристален взгляд камеры, и эта пристальность заставляет и нас сосредоточиться. Манера киноповествования такова, что мы как бы входим в мир, который предстает на экране, и скоро, освоившись в нем, почувствовав его хорошо знакомым, близким, начинаем разбираться в происходящем и как бы комментировать про себя действие. Картина построена на доверии к зрителю, в расчете на его понимание и «соавторство».

Мне кажется, что, только став подлинным «соавтором» фильма, можно увидеть настоящую красоту жизни. Удивительно хороша степь (и, пожалуй, это наше собственное наблюдение, а не результат безупречной работы оператора Петра Катаева), полная жизни, такой насыщенной и такой близкой.

Эта приближенность происходящего на экране — не результат применения определенной оптики (не в ней ведь дело!), а суть последовательной эстетической позиции авторов. Мы различаем листья подсолнуха, и черные, жесткие волосы под губой верблюда, и позвякивание уздечки, и звук шагов по весенней, еще напоенной влагой степи — гулкие удары сапог по иссохшейся под июльским солнцем земле. А как великолепно звучит с экрана вода, когда она льется из солдатской фляги, из шланга цистерны или шумит в реке. (Для картины, в которой местом

«Подсолнух»

действия служит безводная степь, тема воды, проведенная не только в сюжете и в изобразительном ряду, но и в фонограмме, становится серьезной удачей режиссера П. Арсенова и звукооператора Д. Боголепова.)

Достоверность «Подсолнуха» далека от протокольной сухости и бытовой приземленности. Если уж говорить о стилистике фильма в целом, она, пожалуй, близка к тому, что мы привыкли называть «поэтическим кино» (термин неточный, но что поделаешь, когда нет другого). Правда, есть у П. Арсенова в этом отношении некоторые «переборы». Ряд эпизодов (скажем, ночное купание лошадей) кажется некими цитатами из картин уже известных. Это ощущение подтверждается еще и тем, что тут «поэтичность» мотива становится самоцелью, не вытекает непосредственно из ситуации и ее осмысления авторами. Подобные отступления от строгого вкуса как раз и есть то, что мы называем болезнью роста.

Но есть в «Подсолнухе» сцена, разочаровывающая всерьез,— она как-то одним махом снижает все, что до сих пор было в фильме. На экране происходит следующее: случайный прохожий, некий одинокий турист с рюкзаком на плечах, на ходу срывает подсолнух. Ситуация, надо сказать, откровенно заданная, лабораторного характера: откуда, скажите, взяться в далеких степях этому случайному прохожему?! Но дело не в прохожем. Заданность эпизода свидетельствует о том, что он весь придуман ради последующей сцены, принципиально важной для понимания авторской концепции вещи. Что же происходит вслед за этим? Вокруг обезглавленного подсолнуха, как на похоронах, собираются все члены бригады, чтобы обсудить событие, и это обсуждение нас удивляет. Создается впечатление, будто перед нами вновь те же люди, какими мы их встретили в начале рассказа: Донька грозится задушить туриста, чабан его успокаивает: «Та погодь ти, Евдоким, що же мы його, для себе ростили?!»

Мысль, которую отстаивали авторы, оказалась вдруг если не опровергнутой, то по крайней мере в значительной мере сомнительной. Донька реагирует, как человек, который возмущен тем, что семечки украли. Отец остается спокоен, как ученый, довольный удачей научного эксперимента и безразличный ко всему остальному. Но ведь подсолнух в фильме — нечто большее для всех этих людей и для каждого из них, он связывает их с миром человеческих чувств и представлений. В конце фильма подсолнух почти что живое существо, близкое всем, ставшее неким символом веры в человека. Подсолнух дал самые ценные свои плоды, и дело, конечно, не в семечках. А растили подсолнух эти люди именно «для себя», для того, чтобы произошли в них те чудесные превращения, о которых рассказано в фильме.

Потому-то и радует «Подсолнух», несмотря на неудачный этот эпизод. Ибо побеждают в фильме люди, их воля, их стремления.

Почти все, кто работал над фильмом, молоды — они только что покинули студенческую скамью. «Подсолнух» — работа, за которую П. Арсенов получил диплом режиссера. Было время, когда диплом этот вручали за усвоение основ кинематографического ремесла: выпускник режиссерского факультета должен был доказать экзаменационной комиссии, что умеет монтировать, знает, что такое мизансцена и второй план в кино. П. Арсенов «Подсолнухом» говорит о большем — об умении по-своему думать и по-своему видеть мир и передавать его на экране. На основе студенческого диплома можно сейчас уже судить об индивидуальности художника, предсказывать пути режиссера, спорить о них.

А. ТУРКОВ

Поэзия добра

Туристская группа в чем-то похожа на коммунальную квартиру — подчас в ней становятся соседями люди резко контрастирующих между собой характеров, темпераментов, вкусов.

Так и в той группе, о которой идет речь в фильме «Тетка с фиалками»*, судьба, как говорили встарь, свела юношу крайне современного облика с пожилой женщиной в ужасающе безвкусной шляпке с искусственными цветами.

Володя (В. Ивашов) не заметил, с каким удивлением, напряженным вниманием, боязнью ошибиться смотрела «тетка с фиалками» (Н. Сазонова) на провожавшую его мать. И поэтому внимание, которое она оказывает ему уже в вагоне, томительная забота, которой окружает на болгарском курорте, для него совершенно необъяснимы. Все это смешит, а порой даже раздражает юношу.

Ведь такие разные у них вкусы, склонности. Такой назойливой в своих заботах выглядит смешная «тетка с фиалками», в такое нелепое положение ставит Володю перед его молодыми насмешливыми друзьями, так не подходит ее старомодная фигура к легкой, праздничной атмосфере южного курорта.

А тут еще незнакомка (ибо ни Володя, ни его друзья даже не запомнили ее имени) совершает уже откровенную «бестактность». Заметив явную склонность Володи к туристке Светлане (С. Светличная),

* Сценарий А. Гребнева по рассказу Жанны Гаузнер. Постановка П. Любимова. Операторы М. Осепьян, М. Якович. Художник П. Пашкевич. Композитор П. Чекалов. Звукооператор А. Дикан. Киностудия им. М. Горького, 1963.







она осмеливается подавать советы, кажущиеся ему пошлыми и тривиальными,— о том, что с женитьбой спешить не надо, что с любовью надо быть бережным и т. п.

Возмущенный юноша решительно осаживает непрошенную советчицу. Но, как ни странно, «тетка с фиалками» не обижается и, когда он уходит, торопливо окликает Володю, чтобы... сфотографировать, с радостью ловит его слова и, по-детски доверчивая к шутливым выходкам по ее адресу, покупает дорогой альбом, который, как ей кажется, может понадобиться Володе для работы (а на самом деле совсем ему не нужен).

Только перед самым отъездом на прощальном ужине в разговоре «тетки с фиалками» со Светланой разъясняется причина ее столь странного поведения. Только что такая комичная во время танца, женщина с горестно-счастливыми глазами рассказывает, как в годы войны в эшелоне беженцев она встретилась с матерью грудного ребенка, у которой пропало молоко. Ребенок погибал. «Тетка с фиалками», рискуя жизнью собственной дочери, стала кормить и чужого мальчонку. И выходила его! И вот столько лет спустя в силуэте за вагонным окном она узнает ту самую женщину, «узнает» и Володю...

Радует не только то, что первая режиссерская работа дипломанта ВГИКа П. Любимова озарена ясной и благородной идеей, но и то, что этой идеей буквально пронизана вся поэтика фильма.

Рассказ «тетки с фиалками» о подвигах и жертвах военных лет как бы обнажает истоки наших сегодняшних будней, наших сегодняшних радостей.

Поначалу в фильме воцаряется светлая атмосфера молодости и счастья, которую эмоционально точно передает заразительно праздничный монтажный ритм: смеющиеся лица, люди мчатся на самодельных каруселях, плещутся в волнах; элегантные здания как будто тоже покачиваются в такт то ли прибою, то ли беспечной музыке.

Мало того, что эти кадры, как и весь фильм в целом, превосходно сняты операторами М. Осепьяном и М. Яковичем: их броскость и яркость естественно включаются в общий художественный замысел, когда сквозь ликующие тона проступают новые, все более глубокие краски.

Авторы как бы ненароком настраивают струны зрительских сердец, которые в конце фильма всей силой любви и сочувствия отзываются на повествование героини.

Вспомним, что наши герои-туристы поднимаются на знаменитый Шипкинский перевал не в яркий солнечный день, когда можно увидеть оттуда синеющие дали, а в туманную, ветреную погоду, которая в

«Тетка с фиалками»

какой-то мере позволяет им ощутить трагизм развернувшихся здесь боев. Вспомним, что вид недостроенного стадиона порождает у Светланы горестные воспоминания о развалинах, о разрушенных домах, в одном из которых погибли ее близкие.

В последней из этих сцен перед нами открываются и новые грани характера Володи, способного, оказывается, не только на беззаботную браваду, но и на «сопереживание» чужих несчастий, на нежность к юной женщине, которая все больше перестает быть для него объектом легкого, «дорожного» флирта.

Есть чудесная, с присущим режиссеру лаконизмом переданная гармония между тем, что герой узнает о «тетке с фиалками», и явственным углублением его взгляда на мир вообще.

Недаром в своем молчаливом блуждании по портовым улицам в последние часы перед отъездом Володя окружен скромной, будничной жизнью, которую он словно сейчас по-настоящему разглядел в ее спокойном рабочем величии.

Фильм, начатый со столкновения, казалось бы, взаимоисключающих характеров, рассказывает на самом деле о глубокой общности человеческих судеб, о добром участии и уважении друг к другу.

Мы еще склонны улыбаться над «теткой с фиалками» и ее непонятным пристрастием к «Володечке», мы еще не проникли в ее тайну, но какие-то черты в ней внезапно берут нас за сердце. Вот она, намотав на голову какой-то странный тюрбан, с удивлением оглядывается на чей-то весьма вольный туалет, проходит по террасе и разглядывает магнитофон, издающий непривычную ей музыку. Превосходно сыграна Н. Сазоновой эта бессловесная сцена! В лице героини и любопытство, и даже некоторая озадаченность, и — что самое главное! — какое-то доброе внимание к тому, что ей неизвестно и пока непонятно. Она не «поджимает губы» при виде того, что не соответствует ее складу мыслей, темпераменту: ей интересно все вокруг — люди, их жизнь.

Тонко показано в фильме, что еще до того, как все разъясняется, Володя начинает испытывать какое-то странное чувство неловкости перед этой женщиной, угадывая за ее смешной назойливостью что-то такое, к чему невозможно было бы высокомерно повернуться спиной. А узнав, что она, по выражению Светланы, как бы его вторая мать, вместо слов благодарности (да и какими словами тут можно отделаться?) сбривает свою бородку, вспомнив, что «тетка с фиалками» однажды удивлялась, зачем он ее завел. Дело, конечно, не в том, что она его убедила: просто ему хочется сделать ей приятное, даже если она неправа.

Этим трогательным поступком, таким характерным для стыдящегося громких слов юноши, кончается фильм. Фильм, проникнутый поэзией добра. Я испытываю не просто чувство радости при мысли о рождении талантливого режиссера, но и глубокое удовлетворение от того, что картина приоткрывает нам что-то новое, важное и дорогое в характере народа, в отношениях разных поколений.

В. СУХАРЕВИЧ

Загадка песни

К иному композитору удачи приходят один, ну, может, два раза в жизни. У него рождается песня, которую поют все. Я расспрашивал многих своих друзей и знакомых композиторов, как и почему удалось им создать популярную, доходчивую песню. Автор ли текста навеял стиль и настроение музыки, был ли тут предумышленный расчет или пришло вдруг вдохновение? Чаще всего, говорили мне композиторы, они и сами не могут понять, отчего пошла, зазвучала всюду одна песня и почему осталась незамеченной другая... Успех песни — это до известной степени загадка, не всегда логически объяснимая.

Тем поразительней популярность песен Исаака Осиповича Дунаевского — многие из них завоевали всенародную любовь, всеобщую популярность. На его опыте, пожалуй, легче всего догадаться, почему с голоса певца или певицы, с экрана, с первого же исполнения хора песня широко шагала в народ — ее подхватывали улицы, она неизменно звучала на наших больших торжествах. Простая, доходчивая, рожденная радостными человеческими чувствами, мелодической интонацией русской народной речи, она от народа уходила и к нему возвращалась, неузнаваемая и родная. Забота о том, чтобы песню запели и подхватили все, не делала композитора всеядным, он никогда не прибегал к пошлости жестокого романса, к примитивной частушечной попевке, к слезливой мещанской сентиментальности. Народность его песенного творчества — в ярко выраженном стрем-



И. О. ДУНАЕВСКИЙ

лении композитора дать песню, в которой бы каждый человек нашей Советской родины мог излить самые лучшие и благородные свои чувства — лирические, патриотические, устремленные к героическому подвигу, к человеческому благородству. Народ подхватывал песни Дунаевского, потому что в них отражались лучшие думы и чаяния советских людей.

У Дунаевского миллионы почитателей, и его песни — живая история времени, по ним, как по вехам, можно припомнить, чем жили в прошедшие годы, что волновало и радовало нас в годы первых пятилеток, в дни войны и в послевоенное время. Любой человек по этим песням, как по ступеням, может как бы заново прошагать через всю свою жизнь и свою судьбу.

Не знаю, как другие, но я на фильме «Мелодии Дунаевского»*, поставленном на студии «Мосфильм» Э. Пырьевым, испытал большую радость — радость живого воспоминания. Вот распахнулись ворота, и с песней зашагали по дороге пастухи... Да это же «Веселые ребята»!

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда...

Здравствуйте, дорогие! Очень приятная встреча. И мысли, очень важные и существенные, навевает она. Ведь песню не только превосходно, музыкально, живо и темпераментно исполняет молодой Леонид Утесов — она разыгрывается, она властно включается в ритм, движется на экране, она позволяет то хлопнуть пастушеским кнутом, то повести кнутовищем по висящим на тыне глиняным горшкам, как по ксилофону; то перепрыгнуть через барьер балкона, где спит отставший от оркестра музыкант, и разбудить его звонким маршем. Не добавка это, не заставка, не вставной номер — песня-марш, участница комедийного действия, она действительно и зовет и ведет.

А вот фрагмент из другого фильма. Летят с саблями конники, проносятся боевые колесницы-тачанки, кажется, пики задевают грозовые облака, и над всем этим, как самая могущественная музыка боя, звучит песня, выражающая героический дух гражданской войны:

Каховка, Каховка, родная винтовка,
Горячая пуля, лети!
Иркутск и Варшава, Орел и Каховка —
Этапы большого пути!

...Над Берлином кружат тысячи голубей. Они поднялись над гигантским амфитеатром, где молодежь всего мира проводит свой фестиваль. И по трибунам и над ними в небе несется неповторимая, незабываемая песня, в которой надежда всего земного шара обретает звучание трепетной и нежной, человечной мечты каждого живущего на земле.

Летите, голуби, летите,
Для вас нигде преграды нет.
Несите, голуби, несите
Народам мира наш привет.

Смотришь фильмы и снова явственно ощущаешь, насколько важны и существенно необходимы для каждого из нас были песни Дунаевского, как повышали они идейное и эмоциональное воздействие кинематографа. Песня тут деятельный участник, могущественный и равноправный участник события, отражающий и характер и смысл происходящего в народном движении, в личной человеческой судьбе.

Песни Дунаевского потому так прочно входили в каждый фильм, что композитор понимал силу музыкальной драматургии, мастерски владел ее искусством. Он делал не музыку к фильму, а монологи, диалоги, массовые хоровые картины, где слово и музыка выражали не только смысл события, но и человеческие судьбы, характеры, атмосферу эпизода и всего фильма.

И правильно поступили авторы картины «Мелодии Дунаевского», показав большинство песен Дунаевского в действии, в фрагментах из старых фильмов, где они впервые прозвучали, в каждом случае подчиняясь жанру кинопроизведения. И как знать, может быть, песни Дунаевского так

* Сценарий Э. Пырьева, М. Матусовского. Постановка Э. Пырьева. Операторы И. Черных, М. Гиндин. Художники И. Лукашевич, Ф. Богуславский. Музыкальное оформление В. Людвиковского. Звукооператор Е. Кашкевич. «Мосфильм», 1963.

разнообразны и так выразительны именно потому, что своеобразие жанра, в котором создавался фильм, стиль сценариста и индивидуальность режиссера каждый раз заставляли композитора искать новые и новые краски.

Об этом — о своей работе с композитором — рассказывают зрителям известные кинорежиссеры Г. Александров и И. Пырьев, поэт М. Матусовский, артисты Л. Утесов, Г. Ярон. Песни и опереточные дуэты Дунаевского исполняют актеры эстрады и музыкальных театров, мы видим за дирижерским пультом и самого Исаака Осиповича. Таким образом, фильм-концерт дает нам достаточно полное и широкое представление о творчестве замечательного композитора.

Выступления мастеров искусств, рассказывающих о работе с композитором, о встречах и беседах с ним, идут в тоне непринужденной, дружеской беседы со зрителем. Это живой и занимательный разговор, то раздумчивый, то патетический, то полный лирики и юмора. Тем более огорчительно, что закадровый текст, поясняющий, связывающий фрагменты с концертными номерами и выступлениями, сделан весьма примитивно, без выдумки, изящества и так же протокольно-холодно изложен безымянным диктором. Бережно собрали создатели фильма все лучшее, что создал Дунаевский для кино, театра, цирка, эстрады, но не нашли, однако, достойного обрамления для всего этого музыкального богатства. Как бы выиграл фильм, если бы в его основу был положен художественный прием, скажем, история рождения песни, так чтобы возникала перед нами творческая биография Дунаевского.

К сожалению, этого не случилось. Но и в том виде, в каком существует фильм, он раскрывает замечательный многогранный талант композитора, силу его комедийных и патетических образов, масштаб лирики Дунаевского.

Его песни бережно хранит время, потому что оно само отразилось в них.

Ф. СВЕТОВ

Комментируя повесть

Сценарист экранизирует свою повесть, иллюстрируя ряд серьезных злободневных мыслей и ситуаций. Повесть не давала глубокой психологической разработки темы, характеры героев были намечены эскизно, штрихами. Но мы внимательно следили за ходом событий, за развитием действия. Интерес к событиям не оставляет зрителя и во время просмотра фильма. Однако эскизность повести обернулась на экране прямой иллюстративностью.

Речь идет о фильме «При исполнении служебных обязанностей»*. Он рассказывает о трудной и героической работе полярных летчиков, о связи и преемственности поколений, о чистой и самоотверженной любви.

И не только об этом: где-то вторым планом (хотя и показанным порой достаточно «крупно») идет речь о нарушении социалистической законности во времена культа личности, о прекрасных людях, которые не дожили до сегодняшнего дня, но навсегда остались в памяти народа. Одним словом, перед нами произведение, претендующее на серьезную, острую проблематику.

В фильме два главных героя: известный полярный летчик Струмилин — человек, который, несмотря на пошатнувшееся здоровье, не может представить себе жизни вне любимого дела, и его второй пилот Богачев (по отцу Демин), сын товарища юности Струмилина, знаменитого летчика Демина — героя испанской войны, ставшего жертвой клеветы в тридцатые годы. Богачев влюблен в дочь Струмилина Жеку — московскую студентку.

Отношения Струмилина и Богачева — сначала недоверие, а затем интерес друг к другу, взаимная симпатия и расположение, наконец, любовь старшего к младшему и младшего к старшему,— собственно, и составляют сюжет фильма. В этих отношениях заключены идея и пафос картины: много переживший, честный человек, Струмилин как бы передает свои мечты, то, во имя чего он жил, чистому сердцу ни в чем не усомнившегося Богачева-Демина. И дело свое опытный летчик Струмилин передает в надежные руки молодого пилота Богачева. Струмилин умирает спокойно и потому, что знает: его дочь сможет опереться на настоящего, надежного человека Сашу Богачева.

Сценарист Ю. Семенов решает эту тему следующим образом. Струмилин разъясняет сыну погиб-

* Сценарий Ю. Семенова. Постановка И. Гурина. Операторы И. Зарафьян, Б. Монастырский. Художник И. Захарова. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Ю. Закржевский. Киностудия имени М. Горького, 1963.



«При исполнении служебных обязанностей». Л. Круглый — Богачев

шего Демина, что сам он сделал в свое время все возможное, чтобы спасти товарища (писал жалобу, потом его вызывал следователь, топал на него ногами), пока ему (Струмилину) не показали заявление друга, где тот сам признавал себя предателем и шпионом. Сегодня Струмилин глубоко удовлетворен тем, что восстановлено доброе имя Демина. А сын Демина Павел Богачев находит в Магадане человека, который передает ему последнюю записку отца, где Демин просит жену воспитать сына коммунистом, поцеловать Струмилина. Через тяжкие страдания и смерть Демин протягивает руки сыну и старому товарищу, как бы соединяя их.

Трудовая эстафета выглядит на экране примерно так же. Богачев мечтает о самостоятельной работе, но Струмилин его долго «выдерживает», присматривается к нему — дело трудное и ответственное. Но проверив и убедившись, какой Богачев блестящий летчик, Струмилин доверяет ему машину — сначала взлет, потом посадку. В невероятно трудных условиях Богачев с честью подменяет Струмилина.

Эту довольно пунктирную разработку темы режиссер И. Гурин, операторы И. Зарафьян и Б. Монастырский как будто и не пытаются углубить — режиссерское и операторское решение лишь делает более наглядным авторский замысел.

Центральные кадры фильма, особенно полно выражающие его мысль, — это кадры, в которых Струмилин (С. Плотников) и Богачев (Л. Круглый) разговаривают друг с другом. Они сидят рядом в кабине самолета или лежат на соседних кроватях в гостинице или в палатке — Струмилин как бы присматривается, проверяет, пытается понять Богачева, а Богачев присматривается, пытается понять Струмилина. Но ведь понимать тут, собственно, нечего, герои в фильме выкладываются с первых же кадров: Струмилин прекрасный человек и отличный летчик, Богачев не менее хорош и так же талантлив, а опыт в летном деле, мастерство — это, как говорится, дело наживное! Но авторам кажется, что зрители могут не разобраться самостоятельно в героях фильма и подбрасывают новые и новые аргументы, разъясняя и так совершенно ясные типажи, — пусть не подумают, что Богачев какой-то там разочарованный, обидевшийся на всех и вся, ищущий справедливости правдолюбец. Ничего подобного! У него крепкая трудовая биография, за плечами детдом, ремесленное училище, работа и учеба. Он самоуверен самоуверенностью рабочего человека, знающего цену своему труду. Он и танцует самбу не из какого-то «преклонения», а для того, чтобы доказать, что «и рабочий класс не хуже», а также из симпатии к африканским народам. Он все время демонстрирует свою «разносторонность»: с одной стороны, он человек по-старому надежный, с другой — по-современному многогранный! Поэтому у Богачева в фильме независимая (современная) походочка, он вполне на равных с начальством (ни тени заискивания или преклонения перед авторитетами), и в то же время высокоразвитое сознание долга, ответственности, уважения к старшим, когда дело доходит до важного и серьезного. Причем последние, конечно же, верные приметы, характеризующие сегодня положительного молодого человека, снова демонстрируются только внешне. Режиссер вместо глубокого исследования характера сосредоточивает свое внимание на мелочах, которые ничего не сообщают о человеке, кроме факта его «прописки» во времени. Герой раскрывается в общих чертах, а не в конкретных проявлениях натуры; идут поиски «похожести», а не сути современника. Богачев танцует в ресторане самбу, но Богачев и героически ведет себя за штурвалом самолета; Богачев скромен (тушуется перед хорошенькой стюардессой), но он и мужествен перед лицом смертельной опасности и т. д. и т. п.

Даже серьезный проступок Богачев совершает так мило, что сердиться на него невозможно: заболев ангиной и получив бюллетень, он исчезает из гостиницы, летит из Арктики в Москву повидаться с Женой и, конечно, успевает вернуться в нужный момент. С одной стороны, очевидное сумасбродство, с другой — дело не страдает! Кроме того, это дает режиссеру возможность развернуть перед зрителем

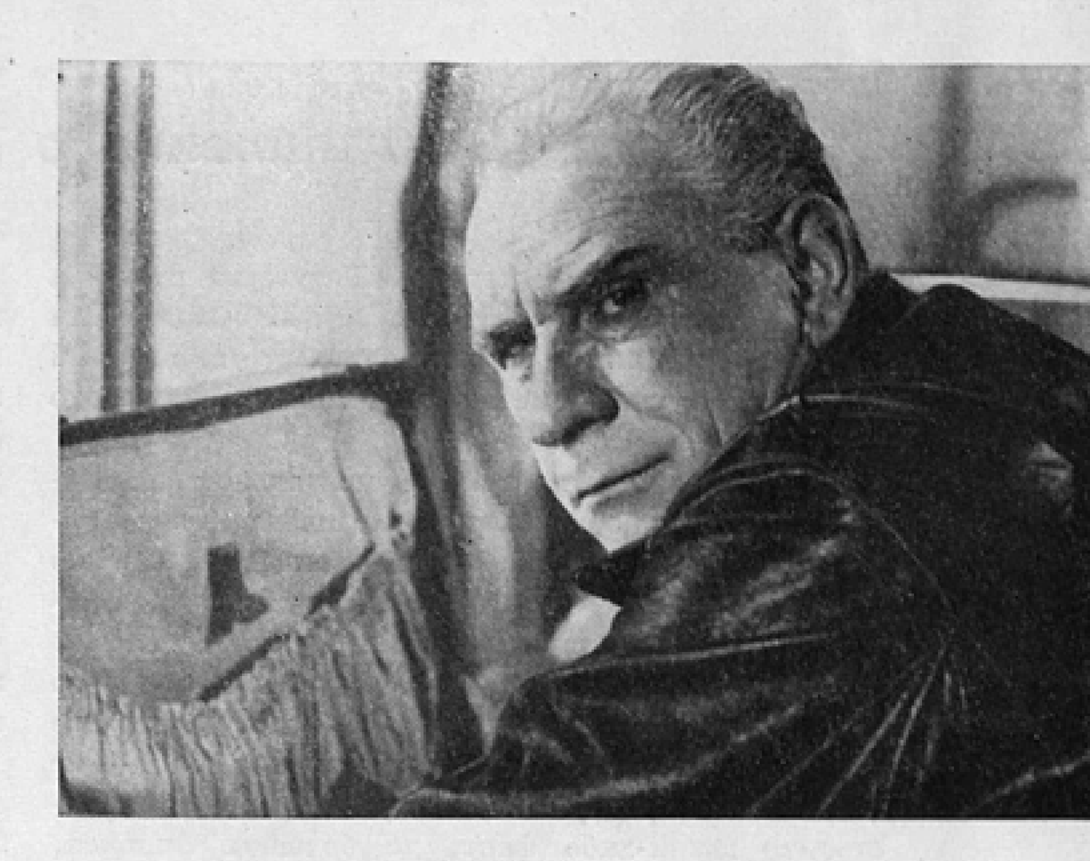
целый цветной калейдоскоп: аэропорт, самолет, виражи, набережная Москвы-реки, прислонившийся к лестничным перилам возле Жекиной квартиры, больной, с высокой температурой, Богачев, и опять виражи, самолет, аэропорт...

Демонстрируя самоотверженность героя в любви, авторы подчас не соблюдают чувства меры. Телеграммы влюбленного Богачева летят в Москву со всех концов страны. Не утруждая себя каждый раз придумыванием «приема», режиссер просто дает Жеке развернуть телеграмму, а потом показывает ее крупно: телеграммы в стихах, шутливые и трогательные. Даже прилетев за четыре тысячи километров на какие-то полчаса в Магадан, специально для того чтобы получить предсмертную записку отца, не успев даже поподробнее поговорить с человеком, на руках которого в лагере умер его отец, Богачев тем не менее не забывает отправить Жеке очередную столь же милую телеграмму, а Жека и Магадан отмечает на карте флажком любви... Не слишком ли легкомысленная деталь для такой, мягко говоря, трудной сцены?..

Истинные трудности, сложности жизни словно бы остаются за пределами внимания авторов. А между тем перед нами и современная, важная проблематика, и замысел, открывающий большие возможности для режиссера и операторов. Экзотика Арктики и «камерность» большого города, глубокий психологизм и картины коллективного героического труда, «личная» жизнь героев и проблемы общественные, всенародные...

Да, современная экзотика Арктики — это, конечно, не джеклондоновская экзотика. Правда, опасности Арктики не ушли с появлением радио, самолетов, вертолетов, вездеходов. Осталась не просто сложность работы — осталась романтика арктических исследований, остались люди, навсегда «отравленные» Севером. Однако в фильме «При исполнении служебных обязанностей» это всего лишь налаженный туристский быт, яркие свитеры с журнальных обложек, ледяной ветер, который щекочет нервишки романтиков с широкими плечами и вполне экзотической внешностью. Режиссеру страшно важна именно эта в н е ш н о с т ь его героев. Он снова и снова повторяет одни и те же наезды: кинокамера подолгу задерживает внимание на бородатых, волевых, загорелых лицах, небрежных позах людей, франтоватых куртках, расшитых унтах...

Фильм о сегодняшнем Севере (обыкновенной Арктике!) иной раз выглядит разноцветной рекламой: «Приезжайте к нам на Север!» И «по контрасту» большой город: современный ресторан «Юность», молодые люди в вечерних нарядах, шуршащие машины, огромные, как в храмах, подъезды, широкие лестницы, белизна ванных комнат...



«П р и и с п о л н е н и и с л у ж е б н ы х о б я з а н н о с т е й». С. Плотников — Струмилин

Режиссер монтирует все эти кадры, перебивая «экзотику» Севера «цивилизацией» столицы, хотя, по существу, никакого контраста не получается: рекламная стилистика фильма весьма однообразна. «Не забудьте побывать и в Москве»,— зазывно кричат городские кадры.

Эта чрезмерная пестрота и красивость характерна и для работы операторов, хотя, казалось бы, изобразительный строй картины должен быть здесь строгим и отнюдь не кричащим. К тому же очень плох цвет — неприятно смотреть на раскрашенные губы актеров, видеть на лицах мазки грима...

Наверное, будет обидно актерам, затратившим немало усилий, если труд их останется незамеченным. Но что делать, когда в фильме, где решаются проблемы, разрывающие души героев, где один герой влюбляется, совершает подвиг, а другой умирает за штурвалом самолета, актеры не могут выйти за пределы схемы. Л. Круглому в роли Богачева предоставлена возможность только демонстрировать свое актерское обаяние, только обещать характер интересный, сложный, «непохожий» — режиссер и не собирается этот характер раскрывать. С. Плотников (Струмилин), артист убедительный и достоверный в своей манере исполнения, честно выполняет возложенные на него, вполне схематичные функции.

... Увы, старательно пересказывая сюжет повести, авторы остались лишь ее пассивными комментаторами.

Татьяна ТЭСС

Размышления о мире

Недавно в журнале «Искусство кино» я прочла беседу с известным голландским кинодокументалистом Йорисом Ивенсом, который назвал своим сценаристом Жизнь. Мне кажется, это хорошо и точно сказано.

По самой природе своей документальное кино неразрывно связано с самыми значительными явлениями и событиями жизни. Перенося их на экран, оно делает миллионы зрителей свидетелями этих событий, заставляет размышлять над ними, радоваться или печалиться, осуждать или гордиться. Искусство многообразное и многоплановое, документальное кино владеет различными «родами оружия» — от оперативного репортажа, схватывающего непосредственно какой-либо факт, до больших фильмов, сводящих воедино то, что увидели операторы и режиссеры. И если фильм удался, то от показа события он переходит к показу явления, образно обобщая снятый материал.

Мне кажется, что год от года работа кинодокументалистов становится все более сложной. Дело даже не только в том, что ускорился самый темп жизни на нашей планете. Дело еще и в том, что «сгущенность» событий на земном шаре очень интенсивна и многие из этих событий уже нельзя ни снимать, ни смотреть изолированно, настолько они внутренне связаны между собой.

Процесс рождения нового, происходящий в разных концах земли, порою сопровождается драматическими столкновениями и конфликтами. Сама земля наша нынче как бы уменьшилась в своих размерах; приблизилось друг к другу многое, что некогда казалось разъединенным. Кинодокументалист, если он хочет дать точную и объемную картину большого события, порою нет-нет да и охватит глазом то, что делается на других концах земли, словно он вдруг взглянул на землю сверху, со своего «космического корабля».

Над этим невольно задумываешься, когда смотришь новую работу наших документалистов— фильм «Пусть всегда будет солнце»*.

В основу фильма легли съемки Всемирного конгресса женщин в Москве. Я говорю «в основу», потому что материал картины вместил не только то, что можно было увидеть в Кремлевском Дворце съездов, где происходил конгресс.

Случилось так, что я была на всех заседаниях конгресса, с первого дня до его завершения. В фойе и в зале я часто встречала режиссера и операторов за работой и, признаться, не раз думала о том, как они отобразят ту огромную, высокую волну событий, которые происходили во Дворце съездов. Мне кажется, что ни в одном виде киноискусства не бывает таких глубоких изменений в ходе работы, как в документальном кинематографе. Часто случается, что главным редактором сценария становится сама жизнь, вычеркивая целые страницы, внося на ходу поправки, переписывая начисто эпизоды.

Порой от авторов фильма требуется подлинное мужество, чтобы отказаться от того, что представлялось им раньше таким заманчивым в их замыслах, и взамен освоить и художественно воплотить новую живую ткань, внесенную самой жизнью.

Когда смотришь фильм «Пусть всегда будет солнце», ощущаешь, как волны того, что происходило на конгрессе, начинают «перехлестывать» через рамки сценарного плана, захватывая все новые и новые пласты жизни.

Если б этот фильм остался только фильмом о конгрессе, вероятно, он и тогда был бы интересен, ибо сама хроника этого удивительного форума, полного волнующих событий, увлекала бы зрителей. Но как бы ни было интересно все, что наполняло тогда Дворец съездов, со всех сторон, со всех концов земли в фильм «стучались» все новые и новые факты, звучали человеческие голоса, рассказывающие о борьбе за мир и права человека, борьбе против колониальных поработителей, о том, как живут на планете люди. Сколько раз, когда я сидела в сияющем огнями, праздничном зале Дворца съездов и слушала выступления делегаток конгресса, я ощущала это дыхание огромного мира, доносящее и торжество справедливой борьбы и слезы измученных бесправием людей. Как бы ни был велик зал дворца, он не мог вместить все это, и порой казалось, что стены его, точно в сказке, расступаются, открывая то зеленые холмы Африки, то выжженную землю Ирака, то берега Греции.

Подобное чувство, вероятно, испытывали и создатели картины. Фильм «Пусть всегда будет солнце» стал не только хроникой конгресса, но большой взволнованной повестью о движении женщин за мир во всем мире, о том, что тревожит людей в разных концах планеты, о том, к чему стремятся они, за что они борются, что утверждают, что хотят защитить.

---

* Автор сценария Л. Браславский. Режиссер Н. Соловьева. Главный оператор В. Ходяков. Операторы А. Вакурова, Г. Монгловская, Л. Панкин, М. Попова, А. Саранцев. ЦСДФ, 1963.

Бывает так, что в оркестре главная тема находит свое развитие в многоголосом движении мелодии; скрипкам, начавшим ее, вторят виолончели, ее договаривают гобой и фагот и увенчивает торжественная и мощная медь труб. Нечто сходное произошло и в этом фильме. И все же его главной темой, фактической и эмоциональной основой сюжета остался конгресс. И когда мы видим на экране кадры, показывающие трагическое лицо матери трех детей Тамины Салям Адиль, и слышим ее глубокий, страстный, прерывающийся от горя голос,— мы испытываем подлинно душевное волнение.

С трибуны конгресса Тамина Салям Адиль рассказывает, как был замучен ее муж, любимец иракского народа, секретарь Компартии Ирака Салям Адиль. «Мой муж был захвачен фашистскими убийцами. Ему выкололи глаза и подвергли его самым зверским пыткам. Я потеряла самого дорогого мне человека...»— говорит она, и зал отвечает ей рыданиями. Достоверность этих кадров потрясает, хроника здесь поднимается до вершин эпоса, ибо оператор и режиссер средствами документального киноискусства показали нам кровоточащую страницу истории борьбы народов за свободу.

Один из лучших, на мой взгляд, эпизодов фильма—выступление на конгрессе Валентины Терешковой. Появление первой женщины-космонавта, как мы знаем, было встречено долгими, страстными, непрекращающимися овациями. Нечто бесконечно трогательное было в той нежности, с которой обнимали свою советскую подругу женщины всех континентов, в той теплоте и благодарности, с какими тянулись к ней со всех сторон руки ее черных, белых и желтых сестер, украшая ее гирляндами и ожерельями, осыпая цветами и подарками — свидетельством любви и благодарности за ее подвиг. Валя Терешкова отлично выступила на конгрессе, и авторы фильма сумели это показать. Выбрав из ее выступления самые яркие куски, они синхронно их записали, передав и сохранив в этом эпизоде ту удивительную атмосферу душевного объединения, которая охватила тогда зал. Рассказывая о своем космическом полете над планетой, Терешкова как бы окинула взглядом нашу прекрасную и одновременно несчастную землю, землю двух миров: мира социализма и мира бесправия и рабства. Эту тему авторы фильма сумели развить широко и убедительно. Волшебная нить монтажа повела нас от кадра к кадру по сложным и далеким путям земли, и мы увидели на экране страны Африки, сбросившие вековое ярмо рабства, и близкий всем нам остров Свободы, залитый светом новой жизни, и трагические, обошедшие весь









«Пусть всегда будет солнце»









мир кадры, где показано, как попираются права американских негров, как темные силы расизма пытаются задушить справедливую борьбу людей, отстаивающих свое человеческое достоинство.

Монтаж фильма сделан в широкой и смелой манере со свободными переходами и ассоциациями. Но, как мне кажется, в отдельных частностях авторы фильма, чрезмерно увлекшись этой широтой охвата, отказались от возможности пристальней вглядеться в героев своего фильма.

В залах конгресса собрались женщины большой и удивительной судьбы, многие из которых могли бы рассказать поразительные истории из жизни. Пути этих женщин различны, биографии несхожи, несхожи страны, из которых они прибыли, образ жизни этих народов. Вот промелькнула на экране женщина, мы увидели ее глубокие задумчивые глаза, напряженное внимание, с каким она слушает чье-то выступление. Кто она? Откуда приехала, что ждет она от конгресса, что даст ему сама? Вот промелькнул кадр: на диванчике перед входом в пресс-центр журналистка Ольга Чечеткина разговаривает с делегаткой конгресса. О чем они говорят? Кто эта делегатка? Что волнует их обеих в этой беседе?

Вот знакомое лицо — немолодая, но очень моложавая, красивая женщина в несколько экстравагантной белой шляпе. Ее помнят все, кто бывал на конгрессе: это Хелен Текер из Канады. Авторы фильма только представили ее нам, и она тут же исчезла... Промелькнули лица английской журналистки, болгарской общественной деятельницы, члена парламента Индонезии, японской девушки из Хиросимы, греческой патриотки, представительницы женщин Судана... Они мелькают одна за другой, мы едва успеваем разглядеть их. Кто они, как живут они на свете, что оставили позади себя, какую жизнь, какие стремления?

Конечно, нельзя вместить весь огромный материал конгресса в один фильм. Но, быть может, стоило отказаться от пестрого показа внешне эффектной натуры, а остановиться подольше возле какой-либо делегатки, вглядеться в нее, задуматься над ее жизнью самим и заставить задуматься зрителя.

Здесь могли «сработать» короткие, яркие интервью, взятые на ходу живые беседы, характерность речи и мимики, непосредственность общения.

Увы, этого не произошло. А жаль! Это придало бы умному и широкому по охвату фильму живую теплоту деталей, прибавило бы ему новые краски.

Хочется сказать несколько слов о дикторском тексте.

«Пусть всегда будет солнце»

В документальном кино сила слова очень велика. С экрана звучит человеческий голос, то объясняющий зрителю, что происходит на экране, то рассказывающий о чем-то совсем другом, словно и не связанном с изображением и вместе с тем заставляющем зрителя понять нечто важное, подчас скрытое.

Что такое дикторский текст? Монолог, который сопровождает изображение? Мне, кажется, это не совсем так. Если дикторский текст остается только монологом — значит, автор его не справился со своей задачей.

Настоящий дикторский текст — это всегда диалог, ибо автор ведет большой разговор со своим многоликим другом — зрителем, сидящим в зале и смотрящим на экран.

Это диалог, ибо слово, идущее с экрана, должно найти отклик у сидящего в зале человека, заставить его призадуматься, взволноваться, быть может, с чем-то не согласиться, с чем-то даже поспорить, но обязательно откликнуться на него.

Если этого в фильме нет — значит, нет и диалога.

Значит, с экрана просто говорит обстоятельный экскурсовод или опытный лектор, который сопровождает зрителей, разъясняя им сущность явлений. И как бы ни добросовестно это делалось, такая интонация никогда не заменит прелести и глубины живого общения, непосредственного, доверительного разговора.

В фильме «Пусть всегда будет солнце», в лучших его кусках, этот заветный большой разговор состоялся. Жаль, что в иных эпизодах он прерывается и на смену ему приходит однообразный многословный монолог. И особенно жаль потому, что сам материал фильма так выразителен, что порою стоило бы призадуматься над тем, как важно владеть не только искусством слова, но и искусством паузы.

Наше документальное кино ищет новые формы художественных решений. Интерес зрителей к документальным фильмам стал качественно иным, ибо зритель хочет видеть в «кинематографе фактов» не только познавательный материал, но и настоящую пищу для размышлений.

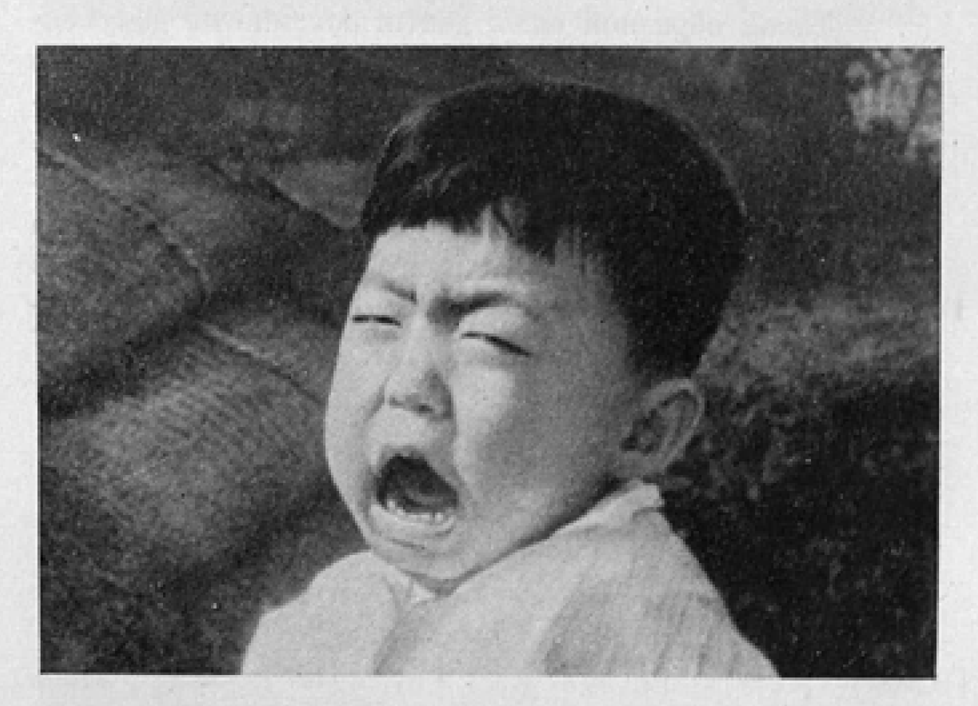
Авторам фильма «Пусть всегда будет солнце» удалось это сделать. Они воплотили в своем фильме глубокую тему, которая волнует людей, зовет к благородной борьбе в защиту мира и свободы на земле, в защиту счастья детей, всего того светлого и справедливого, что так нужно людям.

«Пусть всегда будет солнце»









Конст. СЛАВИН

Документ становится образом

Весь опыт, все лучшее, что сделано в документальном кино и что делает его искусством, неопровержимо доказывает одно: наивысший душевный отзвук у зрителя вызывают документальные кадры, запечатлевшие человека в неповторимо яркие мгновения его внутреннего состояния, настроения, поведения. Примеров тому неисчислимое множество. Вспомним, как передается в зрительный зал воодушевление, которым проникнуты все кадры в знаменитом вертовском «Энтузиазме». Съемка, проведенная более тридцати лет назад в технических условиях, столь не похожих на сегодняшние, волнует с неизбывной силой и свежестью именно потому, что она удивительно точно фиксирует вовсе не технологию труда металлургов и шахтеров, а с о с т о я н и е рабочих в процессе производства, состояние высокой одухотворенности и такой красоты, которую нельзя инсценировать с теми же рабочими в порядке «восстановления факта». Это состояние можно увидеть вдохновенным взором художника в живой и трепетной действительности и перенести на экран.

Могут заметить: это очень далекий и в общем-то хрестоматийный пример. Но вот другая картина — наших дней, снятая на цветной пленке современными техническими средствами сегодняшнего документального кинематографа. Речь идет о фильме «Мы на Волге живем»* талантливого оператора и режиссера-публициста А. Колошина. В нем есть кадры, по силе своей жизненной эмоциональной напряженности не уступающие вертовским. И что очень важно — в превосходно схваченных эпизодах человеческого труда, звучащих с той же страстью и вдохновением, в целой непрерывной цепи точнейших по своей достоверности съемок рождается образ творческого созидания...

Есть кадры, эпизоды, содержащие в себе такую обобщающую мысль, что не требуется уже ни монтажного сопоставления, ни авторского комментария. Они звучат с экрана, как законченный художественный образ, образ времени.

Такой образной силы достигают многие документальные кадры Ленинградской блокады, снятые Р. Карменом, Е. Учителем и их товарищами в самые, пожалуй, страшные и тяжелые дни войны. А знаменитая карикатурная фигура фашиста, снятого А. Кричевским после исторического разгрома гитлеровских полчищ на Волге, разве не прозвучала она как сильнейший образ, символ полного крушения захватнических планов фашистской Германии?..

В коротком, но очень сильном американском документальном фильме «Воскресенье» речь идет о разгоне полицией мирной студенческой демонстрации, даже не политической демонстрации, а простого молодежного гуляния с песнями и танцами. Но здесь целеустремленный «репортаж чувств» настолько точен и глубок, он наполнен такими деталями и нюансами в показе отношения различных людей к этому событию — от полицейских и студентов до прохожих и мирно отдыхающих в парке матерей с маленькими детьми,— что из небольшого и обыденного, надо полагать, факта за какие-то десять минут на экране вырастает конкретный образ положения простых людей в современной Америке, с ее сложнейшими противоречиями социального и морально-этического порядка.

Теми же чертами, я бы сказал, образного наблюдения жизни отмечены фильм Йориса Ивенса «...В Вальпарайсо», картина Криса Маркера «Прекрасный май», новый очерк нашего молодого режиссера из Риги Улдиса Брауна «Я рабочий»...

Эти же творческие приметы отличают многие эпизоды проникновенного и мужественного очеркового фильма «Его звали Федор», созданного на Центральной студии документальных фильмов операторами И. Пановым, А. Левитаном и режиссером В. Лисаковичем по сценарию С. С. Смирнова и И. В. Панова.

Фильм снят в строгой репортажной форме. Действие в нем развивается просто, естественно, размеренно. Но за этой простотой ощущаешь большой и сложный подтекст.

Если б меня спросили, что главное в успехе этого талантливого кинопроизведения, что определило его удачу, по достоинству отмеченную «Серебряным голубем» VI фестиваля короткометражных и документальных фильмов в Лейпциге, я бы ответил: раньше всего отблеск творческой индивидуальности создателей картины. Простота и задушевность писательской манеры С. С. Смирнова присутствует в интонации автора и рассказчика. А рассказчик — сам С. С. Смирнов. Итальянский кинорепортаж И. Панова проникнут глубокой внутренней взволнованностью, суровой правдой и большим человеческим обаянием. Операторская работа А. Левитана отличается неброским лиризмом, сдержанной, но от этого какой-то особенно искренней и нежной теплотой в изображении людей и пейзажа.

* Сценарий Риммы и Георгия Кублицких. Режиссер-оператор А. Колошин. Композитор А. Николаев. Звукооператор И. Гунгер. ЦСДФ, 1963.

Молодому режиссеру В. Лисаковичу удалось без претензий, в ключе авторского замысла организовать материал фильма, и, хотя монтажно он развивается в несколько замедленном темпе, это дает выгодную возможность режиссеру строить большие, законченные по форме эпизоды, сохраняющие самые красочные элементы изобразительного стиля фильма, позволяющие С. С. Смирнову вести рассказ в свободной, широкой, своеобразной манере, без набившей оскомину дикторской аффектации.

...А речь в картине идет о легендарном герое Великой Отечественной войны, герое итальянского народа — простом солдате Федоре Поэтане. Под таким именем этот человек был похоронен на генуэзском кладбище Стальено, и только недавно стало известно, что Поэтаном называли итальянцы Федора Андриановича Полетаева — солдата Советской Армии, колхозного кузнеца из Рязанщины, отдавшего свою жизнь за свободу Италии.

Да, многие из наших солдат, попадая в плен, продолжали борьбу даже в неволе. Многие из них бежали из плена к партизанам и сражались в отрядах Сопротивления. Они проливали кровь и умирали за свободу Франции, Югославии, Бельгии, Греции, Польши, Чехословакии... И когда на экране возникают могильные плиты, памятники неизвестным и известным солдатам, могилы многих и многих советских людей, мы видим в них еще одно, пусть скорбное, но гордое и величественное выражение великого подвига нашего народа, избавившего мир от фашистской чумы.

Скупые и строгие кадры знакомят нас с итальянским городом-героем Генуей. Вот домик великого генуэзца Христофора Колумба... Генуя хранит скрипку Паганини и акт о капитуляции гитлеровского гарнизона, продиктованный врагу партизанами весной 1945 года, когда погиб Федор. Генуя... ее улицы... прохожие — мужчина и мальчик, столь похожие на многих героев итальянских картин... и как мгновенное воспоминание — партизаны на машинах, наконец, большое кладбище — из таких точно снятых и соединенных кадров рождается настроение этого грустного, задумчивого куска. И он становится своеобразной прелюдией к рассказу о том, как народ Италии чтит память героев войны с фашизмом, чтит память нашего Федора Полетаева.

И. Панову довелось снять незнакомых ему людей: женщину, убирающую могилу отважного Поэтана, группу итальянцев, принесших сюда цветы.

...Канталупо... Здесь — восемнадцать лет назад в бою с фашистами погиб Федор Полетаев. И каждую зиму, в годовщину этого боя съезжаются сюда со всей Лигурии ветераны партизанской борьбы, боевые товарищи Федора.





Numero d'Ordine 98

Presidenza del Consiglio dei Ministri

16 marzo 1947

27-8-1948

concessa la

d'Oro alla memoria

al valor militare

partigiano

Fiedar





«Его звали Федор»

Мы видим их. В мрачноватый и холодный, совсем не итальянский день они идут с венком к месту гибели Поэтана. В этом медленном шествии мы рассматриваем лица — сосредоточенные, усталые, уже немолодые, но все еще твердые и мужественные лица борцов Сопротивления. Мы слышим песню, которую они пели тогда в отряде. Пусть шествие и песня несколько монотонны, пусть также кажется монотонным рассказ бывшего заместителя командира партизанской дивизии адвоката Лазанья о подвиге Федора Полетаева, но сколько во всей этой сдержанности и простоте мужественной правды и человечности.

...Лазанья подробно и обстоятельно рассказывает о последнем бое Федора. Мы не устаем слушать его голос, потому что он вспоминает мельчайшие детали. А в кадре нет привычной киноиллюстрации боя, которую можно было бы создать при помощи, скажем, рисунков или фотографических снимков «под хронику» или на каком-то ассоциативном изображении — так делалось и делается до сих пор. Но здесь есть нечто большее: во-первых, лицо и интонация самого рассказчика, во-вторых, лица слушающих его товарищей по совместной борьбе и, в-третьих, заснеженная долина гор, речка и застывшие в холодном воздухе черные деревья. Только один-единственный кадр военной кинохроники с немецким танком привносит в рассказ необходимую динамику, прямое ощущение боя, но и он не очень нужен, так как, повторяю, весь ненавязчивый драматизм эпизода в самом рассказе. Особенно в его финальной части, когда бывший партизанский командир вспоминает о героической гибели Полетаева.

Это очень сильное место. Вновь повторяется панорама с речкой и дорога в горах, откуда пришли партизаны. Снова чередуются крупные портретные планы рассказчика и лица напряженно слушающих его людей — бывших партизан. Народ Италии — отважный и свободолюбивый, добрый и гордый — встает на экране в этих просветленных, образных кадрах.

И затем переход — оправданный и точный — к мягкому и прозрачному, овеянному печальным покоем русскому пейзажу с тонкими, стройными светлыми березками. Из него, из этого щемящего пейзажа, выплывает деревня Катино, родина героя — простое русское село, каких у нас тысячи. Здесь С. С. Смирнов находит такие слова, которые вместе с панорамами деревни, кадрами пасущихся лошадей и мальчика на лошади, с деревенской кузницей прозвучали как, думается, самое сильное, самое главное отрицание войны.

«Война здесь взяла свою смертную дань,— говорит автор,— 280 мужчин из деревни не вернулись с фронта. Подумайте! Как много говорит это о тяжкой, дорогой цене нашей победы...» Одним из двухсот восьмидесяти был Полетаев.

Самые сильные, самые, мне кажется, сердечные слова и кадры фильма относятся к характеристике жены Федора Полетаева — Марии Никаноровны. Перед нами во весь рост встает образ замечательной русской женщины, образ, которого, мне думается, до сих пор не было в нашей документальной кинопублицистике, во всяком случае, в таком жизненно-правдивом и проникновенном воплощении. На очень простых, обыденных фактах и примерах выстраивают авторы фильма судьбу Марии Полетаевой— типичную судьбу одной из тех женщин, которые в тылу вынесли на своих плечах тяготы войны и вложили большую долю в нашу победу. Они, как Мария Никаноровна, проводив на фронт мужей, без отдыха работали, стойко сносили нужду и лишения, берегли и растили детей...

...И вот мы видим эту славную русскую женщину на кладбище Стальено вместе с дочерью и сыном у могилы Федора — мужа и отца,— единственного из иностранцев, удостоенного высшей награды Италии Золотой медали за воинскую доблесть.

Все моменты, показывающие пребывание семьи героя в Италии, наполнены большой эмоциональностью. Дело не только в том, что снятые репортажно кадры сами по себе способны, кажется, взволновать самого бесстрастного человека. Важно, что И. Панов сумел прекрасно передать живые, непосредственные чувства генуэзцев и близких Полетаева при встречах на итальянской земле.

А как горячо, сердечно приветствуют семью героя генуэзские судостроители. Рабочие, пролетарии, они окружают Марию Никаноровну, горячо аплодируют ей, показывают новый строящийся танкер, который решили назвать именем ее мужа — Федора Полетаева. Жена героя, едва сдерживая слезы, осматривает корабль: да, он скоро сойдет со стапелей и понесет по морям и океанам имя рязанского кузнеца, храброго русского солдата, партизана-гарибальдийца.

Но не только корабль понесет имя Федора Полетаева! От кадров строящегося корабля авторы фильма снова возвращают нас в дом Полетаевых, к детской люльке. В ней лежит человек, которого зовут Федор... Еще один Федор Полетаев.

И мы вместе с создателями фильма от всей души желаем ему большого человеческого счастья и мира на земле, мира, за который отдал свою жизнь его дед — герой русского и итальянского народов...

Из строго документальных кадров этого фильма рождается прекрасный образ могучего человека, настоящего русского богатыря, доброго товарища, мужественного и бесстрашного партизана. Рождается образ нашего народа, нашего славного, героического времени. Образ благородной интернациональной борьбы за мир и прогресс, за счастье на земле...

Последняя статья Владимира Скуйбина

Владимир Скуйбин прожил тридцать четыре года. Он болел, знал, что отпущено ему мало, и потому спешил.

Четыре картины — четыре года.

Картины не тронуты его личной обреченностью, их драматизм светел и мужествен.

Такова же и эта его последняя статья, она поражает здравым смыслом и спокойной философичностью. Художник мог до последней минуты думать о других, думать об искусстве, и это давало ему силы.

Статья предназначалась для сборника, в котором кинематографисты разных стран должны были ответить на вопрос, каким они видят современное кино.

Современный фильм в понимании Скуйбина — это прежде всего размышление о смысле нашей жизни и нашей борьбы. Сюжет — не забава, сюжет — жизнь человека. И так же как разнообразна жизнь человека, разнообразно должно быть искусство.

Скуйбин говорит о благотворном влиянии на него итальянского неореализма. Он с уважением пишет об опыте прогрессивной группы кинорежиссеров нью-йоркской школы. «Хронику одного лета» французов Жана Руша и Эдгара Морена он считает смелым и интересным экспериментом. Видя в «прямом кино» средство борьбы с сюжетными штампами, он, однако, не пленяется «иллюзией непосредственности». В прямом кино он видит не самоцель, а лишь исходный момент для продвижения в глубь истинных противоречий жизни.

В статье мы читаем:

«Нас всегда интересовала и будет интересовать жизнь в ее связях, в ее проблемах, в ее человеческих коллизиях, в ее борении, в раскрытии ее социального смысла».

Это сформулировано в конце жизни. А как начинал Скуйбин?

Сначала во ВГИКе, как все теперь кинорежиссеры. Потом работа в качестве ассистента у разных мастеров. И поиски своей личной темы.

В «Знамени» выходит повесть П. Нилина «Жестокость». Судьба комсомольца гражданской войны Веньки Малышева потрясла Скуйбина. В 1956 году он думал о том же: каждый из нас отвечает за то, что происходит в жизни.

С двумя номерами журнала молодой ассистент помчался на студию. Как потом Володя с иронией рассказывал, дирекции понравилась идея ставить фильм по повести Нилина, но, увы, без его, Скуйбина, участия.

Ему предложили поставить небольшой фильм для детей, и Скуйбин ставит «На графских развалинах» по Аркадию Гайдару.

Но настоящий Скуйбин начинается с постановки «Жестокости» — он все-таки ее добился.

А потом — «Чудотворная» по повести В. Тендрякова.

«Суд» по повести того же писателя — был последним фильмом Скуйбина.

Мужественная советская литература своими соками питала его творчество, но он не потребительски относился к ней. Сколько, к сожалению, мы знаем фильмов, взявших у литературы занимательность и не заметивших ее мудрости. Скуйбин обогащал сюжет собственными представлениями о действительности. Обращаясь к разным авторам, он оставался самим собой, у него вырабатывался свой стиль.

Так же относился он к актеру. Ему казалось, что важно не только найти и один раз использовать качества актера, совпадающие с характером героя. Скуйбин стремился в известном актере разгадать неизвестное. Разве не по-новому раскрылся перед нами в картине «Суд» актер Н. Крючков, которого мы уже знали в десятках ролей? Разве можно забыть глаза его Семена Тетерина, охотника, совесть которого так трудно была испытана жизнью. Я бывал на съемках этой картины, история создания которой сама может стать предметом драматического повествования. Скуйбин снимал ее, будучи парализован и почти лишен возможности говорить.

Фильм получился, потому что художник творит сердцем и совестью. В картине искусство и жизнь художника слились, стали одной реальностью, высокой, как трагедия.

Публикуемая статья В. Скуйбина продолжает мысли его статьи «Этим дорожу», опубликованной в 12-й книжке «Искусства кино» за 1962 год.

Его письма. Теперь я по-новому читаю их.

Обрывки записей бесед с ним, которые происходили в последние месяцы, в последние недели его жизни.

Мы должны это все собрать, потому что не только картины, но и сама жизнь Скуйбина — достояние советского искусства.

С. ФРЕЙЛИХ

Владимир СКУЙБИН

Глубинное постижение жизни

Сравнительно недавно мы увидели на экране телевизора новый телевизионный фильм производства студии ДЕФА «Совесть пробуждается».

Успех этого фильма оказался настолько велик, что Центральное телевидение было вынуждено через короткий промежуток времени снова показать все пять серий *. В чем же причина воздействия этого фильма на людей самых разных возрастов, с разной степенью подготовленности, на обыкновенного зрителя и профессионала-кинематографиста?

Нет нужды говорить о содержании фильма. Оно широко известно. И, конечно же, события минувшей войны, проблематика фильма не могли не волновать как нашего, так и немецкого зрителя. Но следует сказать и о форме изложения событий. Фильм идет семь часов. Поэтому, естественно, здесь не может быть и речи о канонической драматургии. Форма фильма — это дневник участника событий. Это свидетельство очевидца. Духовная драма человека тесно переплетена с событиями исторической значимости. Шаг за шагом раскрывается для нас процесс эволюции человеческого сознания. Свободная дневниковая форма позволяет авторам фильма непринужденно переходить от события к событию, пропускать второстепенное, избегать столь необходимых для традиционного сюжета мотивировок и, главное, доносить до зрителя в непосредственных комментариях движение мысли героя.

В фильме широко использован хроникальный материал, который непосредственно монтируется с игровым. И происходит удивительное: один материал великолепно дополняет другой. Хроника как бы задает тон всему фильму. Она не только сообщает картине масштаб событий, но и подчиняет игровой материал необыкновенному пафосу правды.

Здесь уместно сказать об аскетической изобразительной манере, в которой сделан фильм. Серое белесое небо, засыпанная снегом равнина. Казалось бы, что может быть скучнее. Ни эффектно перевернутых орудийных лафетов, ни вздыбленных танков, ни зловещего черного дыма, стелющегося по горизонту. Но зато, когда немного позже мы видим подлинные хроникальные кадры битвы на Волге, мы понимаем, какой такт, какая чуткость, какая забота о максимальной правде выражения была проявлена авторами фильма.

Композиция фильма свободна и ненавязчива. И вместе с тем повествование упруго и динамично. Фильм смотрится с большим интересом. И все-таки главное его достоинство в том, что авторы сумели убедить нас в подлинности происходящего, заставили посмотреть на эти события глазами его участников. И поэтому картина приобрела достоверность документа, такое ценное и необыкновенно притягательное для нас свидетельство очевидца.

С некоторых пор я испытываю безотчетное, но неодолимое тяготение к литературе особого рода. Я подчеркиваю — именно к литературе, со всеми характерными для нее признаками. Это различного рода воспоминания, истории научных открытий, очерки об исследованиях и исследователях, письма замечательных людей. Почему? Это свидетельства очевидцев. Эти свидетельства позволяют мне принимать и значительную степень

* А в ГДР в связи с таким же успехом картина была выпущена на экраны кинотеатров.



В. СКУЙБИН

художественного опосредствования, так как за этим неумолимо встает картина одной из сторон жизненного процесса, увиденного глазами его участника.

Я не хочу, чтобы меня поняли превратно. Существуют произведения художественной литературы, которым в полной мере свойственны упомянутые выше достоинства. И эти книги волнуют, а иногда и потрясают силой художественного воздействия, потому что за этими событиями я вижу глаза свидетеля и участника этих событий. Что характерно для авторов этих книг? При разнообразии их стилей и манер им всем присущи удивительная скромность средств выражения, лаконизм, а иногда даже и аскетизм за счет углубленного раскрытия человеческих взаимоотношений и событий.

Я назову несколько писателей, таких разных, но вместе с тем удивительно близких. Я назову Э. Казакевича, П. Нилина, В. Некрасова, В. Тендрякова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова... И, конечно, А. Солженицына. Вот уж писатель, произведения которого при необычайной силе и своеобразии языка обретают силу воздействия подлинного жизненного документа. Это потрясает до глубины души. Я не найду лучшего примера для иллюстрации своей мысли.

Тот, кому, возможно, доведется ставить фильм по повести «Один день Ивана Денисовича», должен будет думать не только о передаче смысла и проблематики вещи, но и о нравственном аспекте формы выражения. Потому что любая изысканность, любая попытка щегольнуть формой будет не только неуместна и бестактна, но и может быть оскорбительной к смыслу произведения.

Я всем обязан литературе. И вообще и в своей практической работе в кино. Поэтому я далек от кинематографического снобизма, от распространившегося в последнее время мнения о независимости кино от литературы. Я глубоко убежден в плодотворности не только «духовного» влияния литературы на кино (это влияние взаимно), но и неубывающего значения литературы, как оригинальных сценариев, так и экранизаций, в создании современного фильма.

Все мои фильмы сделаны по известным произведениям прозы: «На графских развалинах» — по Гайдару, «Жестокость» — по Нилину, «Чудотворная» и «Суд» — по Тендрякову. Но следует сказать, что именно «Жестокость» помимо своего содержания, своей проблематики привлекла и формой выражения. Эта форма была затем развита в фильме. Повествование ведется от имени автора — свидетеля и комментатора событий. Авторский комментарий ведется с позиций сегодняшнего дня. Это сразу же перекидывает мостик из далекого прошлого в сегодняшний день, как бы подчеркивая актуальность и значение для нас всего того, что происходило в 20-е годы. Но автор не только комментатор, он непосредственный участник событий, он персонифицируется в одном из действующих лиц. Сочетание этих двух аспектов повествования дает возможность исследовать естественно и свободно отношения людей и развитие событий. Кроме того, этот прием сообщает достоверность происходящему на экране, потому что все происходящее увидено глазами непосредственного участника. Одновременно автор как бы проникает в черепные коробки своих героев, донося до зрителя сокровенные мысли героев и одновременно комментируя их с позиций нашего современника.

И у нас и в зарубежных фильмах все больше разрабатывается такая «драматургия свидетельства». Например, в фильме «Рашомон» Акиры Куросавы события исследуются с трех разных точек зрения его участников. Зрителю предлагаются три версии. И зритель, сравнивая эти версии, ассоциируя их отдельные моменты, в то же время переживает каждый раз события заново; он не только о с м ы с л и в а е т происходящее, не только воспринимает его эмоционально, но и приходит к определенным выводам, я бы сказал, нравственного характера.

События другого фильма — «Земляничная поляна» Ингмара Бергмана — это рассказ человека, чья жизнь проходит перед нами то в реальной плоскости, то в сновидениях, то в воспоминаниях. Здесь применен прием, отдаленно напоминающий брехтовский «принцип отчуждения», где рассказчик — участник событий, повествуя о них, как бы отдаляется на определенную дистанцию, что позволяет ему не только эмоционально передавать их, но и о с м ы с л и в а т ь происшедшее.

Прошло уже много времени, с тех пор как у нас начали говорить о свободной композиции, о непринужденности драматургических ходов, о «десюжетизации» и т. п. Ну что же, развитие формы — процесс неизбежный. Поис-

ки на этом пути понятны и закономерны. Но, право же, когда эти известные истины повторяются в выступлениях, статьях, интервью в тысячный раз, они приобретают оттенок тривиальности, всеобщего поветрия, моды. Вслед за подлинно новаторскими фильмами появляются картины, имитирующие или репродуцирующие их достоинства. Но самое любопытное, что декларируемые свобода построения, освобождение от сюжетной сделанности в этих фильмах часто оборачиваются новой сделанностью, обнаруживают авторскую преднамеренность. Вместо естественного отражения жизни на экране мы видим отнюдь не естественные и мало осмысленные в своих связях дивертисменты. Конечно, это фильмы разные по своему уровню. Например, фильм «Никогда» сделан на высоком профессиональном уровне, и сценарий, режиссура и особенно работа оператора свидетельствуют об одаренности авторского коллектива. И все-таки фильм не оригинален. Он подражателен по своим тенденциям. На всем фильме лежит печать претенциозности и многозначительности. Сценарий подчеркнуто бессюжетен, он полон недомолвок и недоговоренностей. И это отсутствие обусловленности поведения героев превращается в некий антиштамп, навязчиво подчеркиваемый на протяжении всего фильма. Вместо духовной и интеллектуальной жизни героев нам показывают некие иероглифы, обозначающие ту или иную сторону их характеров или проявление их взаимоотношений. И потом многозначительность... она во всем: и в игре актеров, особенно Е. Евстигнеева, где она доведена до своих крайних пределов, в деталях поведения, аксессуарах обстановки, построении мизансцены, композиции кадра, даже в размытых поляризационными фильтрами огнях ленинградской набережной, даже в магнитофонной записи, где рядом подчеркнуто соседствуют баховская органная музыка и джазовый «шлягер», иллюстрируя многообразие интересов героев.

Своей заслугой авторы, наверное, считают, что, несмотря на то, что герои не произносят ни одного слова, смысл происходящего (увы, элементарный) становится понятным зрителю. И тут авторы не преминули снабдить эпизод такими эффектами, как наезды камеры с лица героя на гранитного атланта, поддерживающего портал Эрмитажа и подобным же наездом с лица героини на кариатиду. Этот прием, очевидно, по мысли авторов, долженствует метафорически напомнить зрителю о тяготах жизненного бремени.

Я не поверил в подлинность этих людей, в подлинность событий, поэтому мой интерес к этому фильму был сведен, в сущности, к всего лишь одной плоскости — рассмотрению формально-эстетических достоинств картины. А этого мало, тем более для зрителя.

Стремление освободиться от нарочитости канонической драматургии, от искусственности «оформления» жизненного материала в последние годы привело к появлению фильмов, где делается попытка в большой мере или даже полностью отказаться от «посредничества» литературы.

Как известно, в фильмах так называемой нью-йоркской школы актеры, поставленные в предлагаемые обстоятельства, импровизируют текст, а в фильме Жана Руша и Эдгара Морена режиссеры просто выходят на улицу с камерой и микрофоном и задают прохожим вопрос: «Счастливы ли вы?» Ну что же, это смелый и интересный эксперимент.

Можно прочитать в различных статьях, что в этом случае достигнут самый принцип «прямого» кино, то есть непосредственное воспроизведение жизни на экране, минуя литературную стадию. Эта «непосредственность» иллюзорна, потому что перед нами в этом киноинтервью предстает случайный человек, который остается перед кинокамерой самим собой лишь условно. Камера и микрофон неизбежно заставляют его в той или иной степени «играть». И эффект непосредственности на экране зависит от одаренности и такта режиссера, который ведет эти интервью, руководствуясь первоначальным замыслом, хотя бы примерным планом и наметками композиции фильма, элементами драматургии в той или иной форме.

Мне кажется уместным рассказать здесь об одном случае, который произошел на съемке финальной сцены фильма «Чудотворная»...

Поздний вечер. На берегу реки в тягостном ожидании стоят люди. На их лицах блики горящих костров. Они всматриваются в темноту в сторону реки. Подплывает лодка. Из нее выпрыгивает человек. Он идет к берегу по пояс в воде, неся на руках распростертое Родькино тело. Плачут женщины и т. д.

Мы довольно долго готовились к этой режимной съемке. Устанавливали парти-

кабль, камеру, свет, подробно обрабатывали мизансцену, объясняли участникам массовки задачу, но не репетировали. Я это сделал сознательно, ожидая непосредственной реакции от людей в момент выноса тела мальчика.

На протяжении двух дней подготовки на косогоре толпился народ. Сотни людей тесным кольцом окружали съемочную площадку. И вот наступил момент съемок. Первый дубль. Все было неплохо — и реакция людей, участвующих в съемке, и все остальное. Но в тот момент, когда Родьку вынесли на берег, неожиданно рядом со мной зарыдала и запричитала женщина. Это была пожилая крестьянка, которая не снималась, а стояла поодаль в темноте. Женщина рыдала, то закрывая лицо руками, то как-то неповторимо прижимая их к груди. Трудно передать впечатление от этого. Эффект был огромный. Будто бы через нас пропустили ток высокого напряжения. Я видел, как преобразились профессиональные актеры, настолько велик был эмоциональный заряд. Я немедленно выключил свет и крикнул оператору, что сейчас будем снимать второй дубль. Я повернулся к этой женщине. Она уже не рыдала, а всхлипывала, вытирая руками слезы. Мне было понятно ее состояние: я знал, что на Оке ежегодно тонут местные ребятишки, и, очевидно, когда она увидела неожиданно вынесенное из воды Родькино тело, на нее это произвело большое впечатление и вызвало совершенно определенные жизненные ассоциации. Я обратился к ней: «Не могли бы вы повторить еще раз это для кино?» Ассистент за моей спиной сказал: «Да уж не получится».— «Сможете?» — спросил я. «Могёт и получиться»,— неожиданно ответила женщина.

И вот второй дубль. Включили полный свет. Камера фиксирует на панораме лицо этой женщины. Снова подъезжает лодка, снова выносят Родьку... И снова она плачет, рыдает. Это похоже на то, что было десять минут назад, но в то же время осталась одна форма. И руки ее, и лицо, и самые слезы — все это было уже неподлинным, являло собой результат наивного лицедейства. Я бы мог добиться желаемого эффекта или путем репетиций, работы или путем «провокации». Но я отказался от ее участия, хотя сам случай дал мне повод для размышлений.

Необыкновенно сильная непосредственная реакция этой женщины, зафиксированная на пленку, являла бы нам пример «прямого» кино. Эффект был бы потрясающим. Но непосредственности не осталось и следа под ярким светом дигов, перед зловещим глазом кинокамеры. Воспроизведение возможно, но это уже будет область игрового кино. Степень опосредствования может быть различной, иногда она неуловима. Но тем не менее она непременно присутствует.

Поэтому самый принцип непосредственного, прямого отражения жизни разрушается. Это закономерно, потому что мы при сохранении этого принципа, то есть при скрытой съемке, съемке «жизни врасплох», будем иметь дело уже не с игровым кино, а с хроникой.

Эксперимент может быть интересным, может быть блестящим, но нельзя достижения эксперимента возводить в принцип и подгонять под этот принцип многообразную практику мирового кино.

И вообще, я думаю, стремление к фиксации жизненной поверхности, зримой оболочки факта без проникновения в его суть, без широкого осмысления противоречит национальной традиции нашего искусства и литературы. Нас всегда интересовала и будет интересовать жизнь в ее связях, в ее проблемах, в ее человеческих коллизиях, в ее борении, в раскрытии ее социального смысла.

И поэтому литература с ее глубинным постижением жизни будет всегда питать своими соками кино.

Василий Шукшин окончил режиссерский факультет ВГИКа, и в этом году мы увидим его первый полнометражный фильм «Живет такой парень», который он ставит по собственному сценарию на студии имени М. Горького. А знакомство наше с ним состоялось давно, когда вышел на экраны фильм «Два Федора», где он сыграл главную роль — Федора-большого. Затем Шукшин снимался в «Золотом эшелоне», в «Аленке», в фильме «Мы, двое мужчин». Мы увидели серьезного актера, про которого можно было сказать, что о своем герое он знает все. В этом нас также убедили рассказы, которые В. Шукшин публиковал в «Октябре», «Новом мире» и других журналах. В прошлом году в издательстве «Молодая гвардия» вышла его книга «Сельские жители», которая заявила о даровитом писателе.

Ниже мы печатаем новый рассказ В. Шукшина.

Василий ШУКШИН

Критики

Рассказ

Деду было семьдесят три, Петьке, внуку,— тринадцать. Дед был сухой и нервный и страдал глухотой. Петька, не по возрасту самостоятельный и длинный, был стыдлив и упрям. Они дружили.

Больше всего на свете они любили кино. Половина дедовой пенсии уходила на билеты. Обычно, подсчитав к концу месяца деньги, дед горько и весело объявлял Петьке:

— Ухайдакали мы с тобой пять рубликов!

Петька для приличия делал удивленное лицо.

— Ничего, прокормют,— говорил дед (имелись в виду отец и мать Петьки. Дед Петьке доводился по отцу).— А нам с тобой это для пользы.

Садились всегда в первый ряд: дешевле, и потом там дед лучше слышал. Но все равно половину слов он не разбирал, а догадывался по губам актеров. Иногда случалось, что дед вдруг ни с того ни с сего начинал хохотать. А в зале никто не смеялся. Петька толкал его в бок и сердито шипел:

— Ты чего? Как дурак...

— А как он тут сказал?— спрашивал дед.

Петька шепотом пересказывал деду в самое ухо:

— Не снижая темпов.

— Хе-хе-хе,— негромко смеялся дед уже над собой.— А мне не так показалось.

Иногда дед плакал, когда кого-нибудь убивали невинного.

— Эх вы... люди! — горько шептал он и сморкался в платок. Вообще он любил высказаться по поводу того, что видел на экране. Когда там горячо целовались, например, он усмехался и шептал:

— От черти!.. Ты гляди, гляди... Хэх!

Если дрались, дед, вцепившись руками в стул, напряженно и внимательно следил за дракой (в молодости, говорят, он охотник был подраться. И умел).

— Нет, вон тот не... это... слабый. А этот ничего, верткий.

Впрочем, фальшь чуял.

— Ну-у,— обиженно говорил он,— это они понарошке.

— Так кровь же идет,— возражал Петька.

— Та-а... кровь. Ну и что? Нос, он же слабый: дай потихоньку, и то кровь пойдет. Это не в том дело.

— Ничего себе не в том!

— Конечно, не в том.

На них шикали сзади, и они умолкали. Спор основной начинался, когда выходили из клуба. Особенно в отношении деревенских фильмов дед был категоричен до жестокости.

— Хреновина,— заявлял он.— Так не бывает.

— Почему не бывает?

— А что, тебе разве этот парень глянется?

— Какой парень?

— С гармошкой-то. Который в окно-то лазил.

— Он не лазил в окно,— поправлял Петька; он точно помнил все, что происходило в фильме, а дед путал, и это раздражало Петьку.— Он только к окну лез, чтобы спеть песню.

— Ну, лез. Я вон один раз, помню, полез, было...

— А что, он тебе не глянется?

— Кто?

— Кто-кто!.. Ну парень-то, который лез-то. Сам же заговорил про него.

— Ни вот на столько.— Дед показывал кончик мизинца.— Ваня-дурачок какой-то. Поет и поет ходит... У нас Ваня-дурачок такой был — все пел ходил.

— Так он же любит! — начинал нервничать Петька.

— Ну и что, что любит?

— Ну и поет.

— А?

— Ну и поет, говорю!

— Да его бы давно на смех подняли, такого! Ему бы проходу не было. Он любит... Когда любют, то стыдятся. А этот трезвонит ходит по всёй деревне... Какая же дура пойдет за него! Он же несурьезный парень. Мы вон, помню: поглянется девка, так ты ее за две улицы обходишь — потому что совестно. Любит... Ну и люби на здоровье, но зачем же...

— Чего — зачем?

— Зачем же людей-то смешить? Мы вон, помню...

— Опять «мы, мы». Сейчас же люди-то другие стали!

— Чего это они другие-то стали? Всегда люди одинаковые. Ты у нас много видел таких дурачков?

— Это же кино все-таки. Нельзя же сравнивать.

— Я и не сравниваю. Я говорю, что парень не похожий, вот и все,— стоял на своем дед.

— Так всем же глянется! Смеялись же! Я даже и то смеялся.

— Ты маленький ишо, поэтому тебе все смешно. Я вот небось не засмеюсь где попало.

Со взрослыми дед редко спорил об искусстве — не умел. Начинал сразу нервничать, обзывался.

Один раз только крепко схлестнулся он со взрослыми, и этот-то единственный раз и навлек на его голову беду.

Дело было так.

Посмотрели они с Петькой картину — комедию, вышли из клуба и дружно разложили ее по косточкам.

— И ведь что обидно: сами ржут, черти (актеры), а тут сидишь — хоть бы хны, даже усмешки нету! — горько возмущался дед.— У тебя была усмешка?

— Нет,— признался Петька.— Один раз только, когда они с машиной перевернулись.

— Ну вот! А ведь мы же деньги заплатили — два рубля по-старому! А они сами посмеялись, и все.

— Главное, пишут: «Комедия».

— Комедия!.. По зубам за такую комедию надавать.

Пришли домой злые.

А дома в это время смотрели по телевизору какую-то деревенскую картину. К ним в гости приехала Петькина тетя, сестра матери Петьки. С мужем. Из города. И вот все сидят и смотрят телевизор. (Дед и Петька «не переваривали» телевизор. «Это я, когда ещё холостым был, а брат, Микита, женился, так вот я любил к ним в горницу через щелочку подглядывать. Так и телевизор ихний: все вроде как подглядываешь»,— сказал дед, посмотрев пару раз телевизионные передачи.)

Вот, значит, сидят все, смотрят.

Петька сразу ушел в прихожую учить уроки, а дед остановился за всеми, посмотрел минут пять на телевизорную мельтешню и заявил:

— Хреновина. Так не бывает.

Отец Петьки обиделся.

— Помолчи, тять, не мешай.

— Нет, это любопытно,— сказал городской вежливый мужчина.— Почему так не бывает, дедушка? Как не бывает?

— А?

— Он недослышит у нас,— пояснил Петькин отец.

— Я спросил: почему так не бывает?! А как бывает?! — громко повторил городской мужчина, заранее почему-то улыбаясь.

Дед презрительно посмотрел на него.

— Вот так и не бывает. Ты вот смотришь и думаешь, что он правда плотник, а я, когда глянул, сразу вижу: никакой он не плотник. Он даже топор правильно держать не умеет.

— Они у нас критики с Петькой,— сказал Петькин отец, желая немного смягчить резкий дедов тон.

— Любопытно,— опять заговорил городской.— А почему вы решили, что он топор неправильно держит?

— Да потому, что я сам всю жизнь плотничал. «Почему решили?»

— Дедушка,— встряла в разговор Петькина тетя,— а разве в этом дело?

— В чем?

— А мне вот гораздо интереснее сам человек. Понимаете? Я знаю, что это не настоящий плотник — это актер, но мне инте... мне гораздо интереснее...

— Вот такие и пишут на студии,— опять с улыбкой сказал муж Петькиной тети. Они были очень умные и все знали — Петькина тетя и ее муж. Они улыбались, когда разговаривали с дедом. Деда это обозлило.

— Тебе не важно, а мне важно,— отрезал он.— Тебя им надуть — пара пустяков, а меня не надуют.

— Ха-ха-ха,— засмеялся городской человек.— Получила?

Петькина тетя тоже усмехнулась.

Петькиному отцу и Петькиной матери было очень неудобно за деда.

— Тебе ведь трудно угодить, тять,— сказал Петькин отец.— Иди лучше к Петьке, помоги ему.— Склонился к городскому человеку и негромко пояснил: — Помогает моему сыну уроки учить, а сам — ни в зуб ногой. Спорят друг с другом. Умора!

— Любопытный старик,— согласился городской человек.

Все опять стали смотреть картину, про деда забыли. Он стоял сзади, как оплеванный. Постоял еще немного и пошел к Петьке.

— Смеются,— сказал он Петьке.

— Кто?

— Вон...— Дед кивнул в сторону горницы.— Ничего, говорят, ты не понимаешь, старый хрен. А они понимают!

— Не обращай внимания,— посоветовал Петька.

Дед присел к столу, помолчал. Потом опять заговорил.

— Ты, говорят, дурак, из ума выжил...

— Что, так и сказали?

— А?

— Так и сказали на тебя — дурак?

— Усмехаются сидят. Они шибко много понимают! — Дед постепенно «заводился», как выражался Петька.

— Не обращай внимания,— опять посоветовал Петька.

— Приехали... Грамотеи! — Дед встал, покопался у себя в сундуке, взял деньги и ушел.

Пришел через час пьяный.

— О-о! — удивился Петька (дед редко пил).— Ты чего это?

— Смотрют? — спросил дед.

— Смотрют. Не ходи к ним. Давай я тебя раздену. Зачем напился-то?

Дед грузно опустился на лавку.

— Они понимают, а мы с тобой не понимаем! — громко заговорил он.— Ты, говорят, дурак, дедушка! Ты ничего в жизни не понимаешь. А они понимают! Денег много?! — Дед уже кричал.— Если и много, то не подымай нос! А я честно всю жизнь горбатился!.. И я же теперь сиди, помалкивай. А ты сроду топора в руках не держал! — Дед разговаривал с дверью, за которой смотрели телевизор.

Петька растерялся.

— Не надо, деда, не надо,— успокаивал он деда.— Давай я тебя разую. Ну их!..

— Нет, постой, я ему скажу...— Дед хотел встать, но Петька удержал его.

— Не надо, деда!

— Финтифлюшки городские. — Дед как будто успокоился, притих.

Петька снял с него один сапог.

Но тут дед опять чего-то вскинул голову.

— Ты мне усмешечки строишь? — Опять глаза его безрассудно заблестели.— А я тебе одно слово могу сказать!..— Взял сапог и пошел в горницу. Петька не сумел удержать его.

Вошел дед в горницу, размахнулся и запустил сапогом в телевизор.

— Вот вам!.. И плотникам вашим!

Экран — вдребезги.

Все повскакали с мест. Петькина тетя даже взвизгнула.

— Усмешечки строить! — закричал дед.— А ты когда-нибудь топор держал в руках?!

Отец Петькин хотел взять деда в охапку, но тот оказал сопротивление. С грохотом полетели стулья. Петькина тетя опять взвизгнула и вылетела на улицу.

Петькин отец все-таки одолел деда, заломил ему руки назад и стал связывать полотенцем.

— Удосужил ты меня, удосужил, родитель,— зло говорил он, накрепко стягивая руки деда.— Спасибо тебе.

Петька перепугался насмерть, смотрел на все это широко открытыми глазами. Городской человек стоял в сторонке и изредка

покачивал головой. Мать Петьки подбирала с пола стекла.

— Удосужил ты меня...— все приговаривал отец Петьки и нехорошо скалился.

Дед лежал на полу вниз лицом, терся бородой о крашеную половицу и кричал:

—Ты мне усмешечки, а я тебе — одно слово!.. Слово скажу тебе, и ты замолкнешь. Если я дурак, как ты говоришь...

— Да разве я так говорил? — спросил городской мужчина.

— Не говорите вы с ним,— сказала мать Петьки.— Он сейчас совсем оглох. Бессовестный.

— Вы меня с собой за стол сажать не хочете — ладно! Но ты мне... Это — ладно, пускай! — кричал дед.— Но ты мне тогда скажи: ты хоть один сруб срубил за свою жизнь? А-а!.. А ты мне же говоришь, что я в плотниках не понимаю! А я половину этой деревни своими руками построил!..

— Удосужил, родимчик тебя возьми, удосужил,— приговаривал отец Петьки.

И тут вошли Петькина тетя и милиционер, здешний мужик, Ермолай Кибяков.

— Ого-го! — воскликнул Ермолай, широко улыбаясь.— Ты чего это, дядя Тимофей? А?

— Удосужил меня на радостях-то,— сказал отец Петьки, поднимаясь.

Милиционер хмыкнул, почесал ладонью подбородок и посмотрел на отца Петьки. Тот согласно кивнул головой и сказал:

— Надо. Пусть там переночует.

Ермолай снял фуражку, аккуратно повесил ее на гвоздик, достал из планшета лист бумаги, карандаш и присел к столу.

Дед притих.

Отец Петьки стал рассказывать, как все было. Ермолай пригладил заскорузлой темной ладонью жидкие волосы на большой голове, кашлянул и стал писать, навалившись грудью на стол и наклонив голову влево.

«Гражданин Новоскольцев Тимофей Макарыч, одна тысяча...»

— Он с какого года рождения?

— С девяностого.

«...Одна тысяча девяностого года рождения, плотник в бывшем, сейчас сидит на пенсии. Особых примет нету.

Вышеуказанный Тимофей двадцать пятого сентября сего года заявился домой в состоянии крепкого алкоголя. В это время семья смотрела телевизор. И гости еще были».

— Как кинофильм назывался?

— Не знаю. Мы включили, когда там уже шло,— пояснил отец.— Про колхоз.

«...Заглавие фильма не помнят. Знают одно: про колхоз.

Тимофей тоже стал смотреть телевизор. Потом он сказал: «Таких плотников не бывает». Все попросили Тимофея оправиться. Но он продолжал возбужденное состояние. Опять сказал, что таких плотников не бывает, вранье, дескать. «Руки, говорит, у плотников совсем не такие». И стал совать свои руки. Его еще раз попросили оправиться. Тогда Тимофей снял с ноги правый сапог (размер 43—45, яловый) и произвел удар по телевизору. Само собой, вышиб все на свете, то есть там, где обычно бывает видно.

Старший сержант милиции КИБЯКОВ»

Ермолай встал, сложил протокол вдвое, спрятал в планшет.

— Пошли, дядя Тимофей!

Петька до последнего момента не понимал, что происходит. Но когда Кибяков и отец стали поднимать деда, он понял, что деда сейчас поведут в каталажку. Он громко заплакал и кинулся защищать его.

— Куда вы его?! Деда, куда они тебя!.. Не надо, тять, не давай!..

Отец оттолкнул Петьку, а Кибяков засмеялся.

— Жалко дедушку-то? Сча-ас мы его в тюрьму посадим. Сча-ас...

Петька заплакал еще громче. Мать увела его в уголок и стала уговаривать.

— Ничего не будет с ним, что ты плачешь-то? Переночует там ночь и придет. А завтра стыдно будет. Не плачь, сынок.

Деда обули и повели из избы. Петька заплакал навзрыд. Городская тетя подошла к ним и тоже стала уговаривать Петьку.

— Что ты, Петенька? В отрезвитель ведь его повели-то, в отрезвитель! Он же придет скоро. У нас в Москве знаешь сколько водят в отрезвитель!..

Петька вспомнил, что это она, тетя, привела милиционера, грубо оттолкнул ее от себя, залез на печку и там долго еще горько плакал, уткнувшись лицом в подушку.

Майя МЕРКЕЛЬ

Наш младший брат

ПЕРЕД ВЫХОДОМ В ЭФИР


чужой монастырь со своим уставом не ходят. И потому, придя в Московский телевизионный центр, я решила: никаких принесенных из кино оценок и представлений, буду только смотреть, изучать, вникать.

Знакомство с телевизионными операторами началось со слов: «Учитывайте нашу специфику!» Хорошо, что приготовилась забыть кинематограф. Вот уже и специфика!

Но вот первая репетиция спектакля в павильоне, так сказать, первая пристрелка — еще без декораций, без костюмов. Операторы, не отрываясь от визиров камер (в передаче обычно заняты три-четыре камеры), командуют актерам: «Встаньте справа, подойдите из глубины вперед, выйдите из кадра». Может быть, начинается специфика? Актерская мизансцена, построение кадра, выбор масштаба изображения — все это здесь, в отличие от кино, оказывается, в руках оператора. А может быть, режиссер просто запаздывает, и нетерпеливые операторы взялись за дело без него? Но режиссер так и не появился у камеры. Позже узнала, что он сидел в аппаратной у пульта. Случай, говорят, обычный.

«А мы не только сами строим кадр, но и актерами руководим, поправляем их по ходу действия, — объясняют операторы.— У нас ведь в основном режиссеры театральные, они плохо себе представляют, что это такое — разбивка сцены на кадры...»

Признаюсь, подобная универсальность меня настороясила. Конечно, встречаются всесторонне одаренные люди, но, право же, разделение труда, в том числе и в искусстве, родилось не случайно.

Итак, нащупывалась мизансцена. Актеров, проговаривающих текст, «располагали» лицом к камере. По ходу сцены с помощью движения камеры масштаб изображения то укрупнялся, то уменьшался. Повода к такому движению не было. Но камеры то и дело сдвигались с места, благо делать это довольно несложно: в телевизионном павильоне они установлены на «самоходных» штативах, и для движения не требуется, как это бывает в кино, укладки рельсов. Правда, камера со штативом весит около 250 килограммов. Но не «передвинутыми» же килограммами красно творчество оператора!

На площадке определялась сцена за сценой. Независимо от смысла, настроения эпизода, мизансцена строилась однообразно — фронтально развернутой на объектив камеры, без глубинных построений. Актер входил в кадр, приближался к камере до поясного плана (если сцена начиналась с сидящего актера, то его сразу брали в кадр в таком масштабе), иногда его движение подхватывалось встречным движением камеры — так появлялся крупный план. Наезды и отъезды сменяли друг друга: они никак не были связаны с перемещением актеров. Ракурс съемки был чаще одним и тем же и соответствовал точке зрения стоящего у камеры человека.

Одна камера была установлена на кране. Ясно, характер сцены все-таки подтолкнул операторов к особому композиционному ходу. Но нет! Использование крана и верхний ракурс никак не вязались со смыслом разыгрываемого куска. Везде царила случайность.

«У нас иначе и быть не может, точность на телевидении невозможна. А вдруг актер не туда пойдет, а вдруг камера выйдет из строя, а вдруг лампа перегорит...» — и тут свое объяснение. Словом, приблизительность — это тоже специфика...

Репетиция другого спектакля. На этот раз поставлены декорации, актеры — в костюмах, зажжен свет. Наконец-то и свет! Свет, без которого немыслимо ни получить, ни оценить в полной мере изображение. Кругом матерчатые «кирпичные» стены тряпичная «листва», полотняные «дали» с небом в складочку. Даже театр, не говоря уже о кино, отказался от подобной бутафории, стремясь к естественности обстановки, костюма, реквизита. Не менее условно выглядят и актеры. Старательно выписанные кляксы веснушек, густо наклеенные бороды и усы. И это телеэкран выдержит?

Отрепетированные актерские мизансцены дают наконец возможность прикинуть освещение. Прикинуть, но не установить, так как: «У нас же не кино, а спектакль. Он идет без перерыва, и установить свет надо сразу во всех декорациях».

В большом павильоне так называемой студии «Б», где обычно происходят репетиции спектаклей и откуда они передаются в эфир, установлены все декорационные выгородки. Декорациями их назвать трудно, так как каждая представляет собой всего лишь угол из двух стенок, а то и просто рисованный фон с двумя-тремя деталями. Случается, что в этот небольшой павильон втискивают до тридцати таких сооружений. При подобной планировке сценической площадки тени от актеров бродят по лазурным «небесам», деревья буквально приклеены к «облакам», распахнутые настежь окна упираются в стену. Актеры, на ходу переодеваясь, едва успевают перебежать из декорации в декорацию, выскочить из-под одного объектива и «подскочить» под другой. А уж как будет освещено — дело оператора.

Осветительных приборов в его распоряжении много. Часть из них расположена на лесах, окаймляющих павильон по стенам, другая — на потолке, и лишь незначительная — на полу. Ярко освещены декорации. Света много. Какой же эффект хотел воссоздать оператор? Какое настроение передать? Однако уловить характер света, поймать определенную цель в той или иной расстановке приборов почти невозможно. Мешает разная направленность множества прожекторов, яркий потолок, заливающий все ровным верхним светом. В море огней тонут робкие лучи стоящих на полу приборов, с помощью которых пытаются кое-где создать определенный световой эффект. Зачем понадобился сейчас телевидению такой архаичный, давно отброшенный кинематографом принцип освещения — «заливание» съемочной площадки ровным, рассеянным светом? Говорят, чувствительность телевизионной трубки этого требует! Так ли?

Проводим в павильоне эксперимент, свободный от всех теоретических «можно» и «нельзя». Посадив перед камерой человека, осветив его должным образом, то есть получив определенный контраст между светом и тенью, ярко выраженный световой рисунок блика на лице, глубокую, подчеркнутую на фоне тень, включаем камеру. И вот изображение на экране контрольного пульта, откуда оно подается на центральный, а затем приходит на экраны наших телевизоров. Оно в меру сочное, объемное, пластичное; черный и белый тона с достаточной плотностью и проработкой деталей в тенях лепят изображение.

«Можно такое пропустить в эфир?» «А что ж,— отвечают,— конечно, можно». Магическое слово «специфика» теряет свою колдовскую силу.

«НАЧИНАЕМ НАШИ ПЕРЕДАЧИ»

...приветствует телезрителей хорошо знакомой улыбкой милый диктор. Поудобнее устраиваемся перед экраном и с надеждой на интересный вечер отрешаемся от всех личных забот и дел. Летят часы, города, люди, события. Каждая программа — калейдоскоп жанров, тем, имен.

Передачи рассчитаны на различные вкусы, на различную реакцию и, естественно, эстетически неравноценны. Да и возраст зрителей колеблется в диапазоне от пяти-шести лет и до... Кстати, тоже немаловажный фактор, когда речь идет о выборе изобразительных средств и приемов.

Познакомимся с обычным телерепертуаром.

«Музыкальный киоск» — небольшая передача, рассчитанная на двадцать-тридцать минут. Ее ведет диктор. Текст иллюстрируется музыкально-вокальными номерами, кино- и фотовставками. Подобные передачи на самые разнообразные темы составляют костяк программы каждого дня. Правда, они считаются будничными. То ли дело спектакль! Но и такая обыкновенная передача, как «Музыкальный киоск», могла бы быть изобразительно интересна. Разве невозможно одновременно воспитывать и музыкальный вкус и изобразительный? Разве не помог бы восприятию музыки соответствующий изобразительный настрой?

Что же мы видим? На фоне стены, обклеенной афишами, сидит за столом диктор Анна Шилова. Перед ней книги, ноты, журналы. Она рассказывает... Диктора сменяет певица Кира Леонова. Опять серый, монотонный фон, лицо, освещенное почему-то с двух сторон, невыразительно. На минуту экран оживает: ворвался кинематограф. Играет Белла Давидович. Экспрессивная музыка, подчеркнуто эффектное освещение концертного зала, яркие лучи рельефно освещают фигуру пианистки, ее руки на клавиатуре. И опять все угасло, на экране казенный фон павильона — у рояля новый исполнитель. Правда, в изображении появилось некоторое разнообразие: в кадре рядом с лицом певца, поющего о погибшем солдате, трепещет пламя горящего факела. Но и эта живая деталь не создает особого впечатления, так как и фон и лицо высвечены попрежнему ровно и плоско.

Все фрагменты передачи могли быть объединены не только темой, мыслью, не только текстом, но единым изобразительным замыслом, общим характером освещения, одним световым настроением. Как обогатила следующий выпуск «Музыкального киоска» попытка оператора подчеркнуть светом характер исполняемой Л. Авдеевой арии Марфы из «Хованщины»! Пусть световой рисунок портрета несколько схематичен (он создан с помощью всего

лишь одного осветительного прибора, тогда как кинопортрет создается обычно тремя-четырьмя), но и он сделал свое дело. Резкие тени от нижнего света омрачили лицо, чуть деформировали его, темные провалы на скулах прибавили чертам суровость, жесткость. В сочетании с черным платком на голове освещение придало лицу силу и волю.

Телевизионные спектакли — передачи высшего ранга. К ним готовятся долго, много репетируют, не один раз «прогоняют» от начала до конца.

Спектакль в день премьеры передается прямо из павильона, а не снимается предварительно на пленку. Однако это уже итог операторской работы. Ведь все, что связано с изобразительной частью передачи: отбор кадра, его композиция, масштаб, движение камеры, наконец, освещение сцены, — все это уже выбрано, отрепетировано, установлено и утверждено. И если не брать в расчет «вдруг», которое может потребовать от оператора некоторой импровизации в движении и построении кадра, то творческую часть его труда надо к моменту выхода спектакля в эфир считать законченной.

Каждый спектакль — это десятки сцен. Действие происходит то на стройке, то в лесу, то в городе, то в деревне. Утро сменяет вечер, ночь — день. А на экране, как правило, одно и то же ровное, бестеневое, плоское изображение. О смене времени дня мы узнаем в лучшем случае из текста, а о перемене места действия по разрисованному фону. Несколько кустиков и поваленный ствол дерева — джунгли (спектакль «Джунгли»), эти же кустики и скамейка — парк («Не отдавай королеву»), несколько фанерных стенок с нарисованными окнами — городская площадь в Лондоне («Страницы жизни») и т. д. А свет? Каковы тут его функции?

Света, как правило, бывает много, с излишком — лишь бы все было видно. И даже в тех редких случаях, когда оператор старается создать в декорации подобие определенного светового эффекта — к примеру, солнечный луч из окна,— он сам же его убивает: ровно заливающий всю площадку свет уничтожает конкретный светотеневой рисунок.

В манере освещения есть и еще одна закономерность — контровой свет. Будь то сцена, происходящая в солнечной комнате или темной ночью на скамейке в парке, фигуры актеров всегда в светящемся контуре, с нимбом над головой. Подобное привычное для телевидения использование света операторы объясняют свойствами своей техники: она, мол, не терпит сочных контрастов, приглушенных тонов, подчеркнутой светотени. Несомненно, технология получения телевизионного изображения имеет свои особенности. Она требует, например, повышенной освещенности объекта. Но ведь подобное же обстоятельство в кино — небольшая чувствительность пленки — не становится непреодолимым препятствием для кинооператора.

Для сцены, эпизода не замысливается определенный характер освещения. То там, то здесь в декорациях стоят настольная лампа, уютный торшер. Но, к сожалению, это мертвый, «не стреляющий» реквизит. Даже эти житейские источники света не будят мысли оператора. Удивительно и другое: когда оператор пытается все-таки выйти за пределы общепринятых схем освещения, на экране возникает типичный театральный свет. Утрированные лунные лучи, резкие вырванные пятна и плоско освещенные актеры. Такой свет, не красящий, но и не портящий сцену театральную, на любом экране, в том числе и телевизионном, выглядит как сплошная фальшь. И сколько бы ни убеждали зрителя актеры, что «ночь прекрасна», что «ночной парк великолепен», в это не веришь.

Подобное освещение досадно мешает и актеру. Как выглядит Л. Свердлин в роли Карла Маркса? Ведь правда роли начинается с правды внешнего облика. Особенно когда воплощается образ человека, лицо которого каждому знакомо с детства. Свет делает непомерно широким лицо, прячет глаза в темные провалы. Взгляд зрителя акцентируется на ярко освещенной бороде. Так вроде бы безобидное операторское средство — свет дискредитирует самый замысел передачи.

Да, освещение людей — «ахиллесова пята» телеоператоров. Мы уже смирились с тем, что у телеактеров, особенно если они двигаются перед камерой, как правило, не видны глаза. А ведь ничто так не раскрывает человека, так много не говорит о нем, как глаза. Кстати, кино эту аксиому всегда помнит.

Что стоил бы спектакль «Ася» (Ленинград), если бы не видны были на экране живые влюбленные глаза Аси, ее улыбка, ее подвижное, все время меняющееся лицо? Да и как бы иначе почувствовали мы поэтичность тургеневской повести, если бы авторы, в том числе и операторы спектакля, не нашли зрительного ключа к этой душистой прозе? В каждой сцене очевидно желание создать у зрителя с помощью света тот или иной «настрой»: резкие тени на стенах, притемненная фигурка Аси в контражуре зажженных свечей, тонкий силуэт ее на фоне ярко освещенной занавески. И пусть в характере освещения есть некоторая театральная броская определенность, но свобода и осмысленность в обращении со светом, воссоздание реалистического светового эффекта, поиски сочных, гармоничных световых сочетаний несомненно обогатили спектакль.

И в журнале «Для вас, женщины!» (Ленинградская студия телевидения) — передаче, относящейся к жанру периодики, а значит, непраздничной,— опера-

тор не забыл о людях. Вот одна из страничек журнала —небольшой рассказ. Читают трое. При таком телевизионном прочтении рассказ оживает на экране лишь при одном условии: зритель должен видеть хорошо вылепленные светом выразительные лица, говорящие глаза.

У телевидения свои особые, камерные отношения со зрителем: экран — мой собеседник. Непосредственность — качество, без которого хорошая телевизионная передача немыслима. Я имею в виду не только непринужденное поведение диктора, свободу построения передачи, легкую, без нажима актерскую игру, но и живость изображения. А она в искусстве построить мизансцену, композицию кадра, в свободе движения камеры.

Что может быть естественнее вида танцующих, поющих, просто отдыхающих на лоне природы людей. Мысль так построить эстрадно-танцевальный концерт, что большая часть номеров будет вынесена в сад, под деревья, на освещенные фонарями площадки,—хорошая мысль. И вот в один из субботних вечеров площадкой для такой передачи стал не только павильон, но и лестница, фойе студии и, главное, парк. Казалось, раздвинулись стены телевизионной условности. Теплый летний вечер ворвался в передачу.

Как тут было не поддаться соблазну: долой скучные каноны, заученные дежурные улыбки, чинные отрепетированные «случайности»! Но, увы, все было иначе. Все было как всегда. Сменялись перед камерой певцы и танцоры, так же концертны были их позы, так же неукоснительно были повернуты актеры на объектив, так же залеплены светом их лица. Правда, рояль, служивший певцам опорой во время пения, был заменен стволом дерева. Да, было еще одно «новшество»: ведущие концерт покачивались на качелях в ветвях— точное повторение виньеточной открытки. И произошла удивительная метаморфоза: настоящая листва превратилась в бутафорию, парк — в аляповато освещенную сцену провинциального театра. Дурной вкус убил все живое даже в природе, заковал ее в тесные рамки статичных кадров, разукрасил вульгарным освещением — резкими, бьющими по глазам лучами и пятнами. Чем не лебеди на коврах?

Есть одно условие, способное вызвать у зрителя «эффект присутствия». Это живое поведение камеры, ее умение «подсмотреть» самое интересное, иногда незапланированное, умение преподнести отрепетированное действие, как только что возникшее.

Что ж, камеры «Голубого огонька» двигаются часто и подолгу. Но как? Вот «Огонек», посвященный началу учебного года. Нас знакомят с приглашенными, но очень уж своеобразно. Представление собравшихся начинается с быстрого движения камеры вдоль спин и затылков сидящих за столиками. Ведущая Валентина Леонтьева начинает выкликать по «классному журналу» «учеников» сегодняшнего «кафе-класса». Что же в этот момент на экране? Камера вдруг надолго останавливается на лице Леонтьевой. Логика необъяснимая, но знакомая: подолгу «всматривается» камера в лица ведущих передачу, исполнителей концертных номеров, мало заботясь при этом о зрителе. Причем, так как показывается это зрелище обычно издалека, в кадре появляется масса ненужных, нерезких на переднем плане предметов. Не подумайте, что это и есть та самая случайная композиция, которая дает ощущение «пойманного» момента. Это просто неряшливый кадр. Потому что, если зритель не видит в кадре главного — того, ради чего он показывается, значит, кадра нет.

Трудно заподозрить операторов рижского «Огонька» в желании сознательно мешать зрителю смотреть передачу. Но тем не менее на протяжении всего вечера оператор так строил кадр, что на переднем плане обязательно была чья-то нерезкая фигура, загораживающая половину экрана. Возможно, этот человек и был бы интересен зрителям. Но тогда, очевидно, надо было показать его лицо, а не спину.

Демонстрируются моды. Зрителям подробно рассказывают о модных линиях, силуэтах, сортах тканей, отделках. Но всего этого мы не видим. Все время на переднем плане, крупно — комментатор, а сам «объект передачи» еле читается на общем плане, где-то в глубине сцены. Присутствуй зритель в настоящем кафе, он, наверное, рассматривал бы наряды, а никак не комментатора. Так же как, сидя за столиком, он безусловно даже в момент исполнения концертного номера глядел бы не только на эстраду, а посматривал бы на соседей и, возможно, мог бы увидеть не одну интересную сценку. Вот иметь бы в кафе такого «полпреда» в виде камеры, и тогда мы почувствовали бы себя не только зрителями, но и участниками вечера.

Не обойтись телевидению без импровизаций! Вот еще одно тому доказательство.

Идет праздничный, майский «Огонек». Выступают Л. Миров и М. Новицкий. Номер длинный, и, естественно, коль камера не разнообразит изображения, глаз сам начинает искать разрядки. Так, блуждая взглядом по экрану, обнаружила я в кадре человека, сидящего за соседним с актерами столиком. Я не знаю, кто этот человек, но было удивительно интересно смотреть, как «вкусно» он слушает, смеется. Такой смех не отрепетируешь!

Подобная зрительская «недисциплинированность» отнюдь не означала, что мне стало скучно слушать. Наоборот, интерес к поведению собравшихся усилил контакт с экраном, обострил внимание. Сколько же любопытного остается за рамками экрана!

«НАШИ КАМЕРЫ УСТАНОВЛЕНЫ...»

«Телевизионный оператор отвечает за изобразительную трактовку и технические качества телевизионного показа.

Совместно с режиссером добивается наиболее полного и правильного изобразительного решения авторского замысла данной передачи»,— читаю в инструкции о правах и обязанностях телеоператора. Разговор о репортаже особый. Но прежде чем отважиться высказать кое-какие мысли, познакомлю вас с его «кухней».

Водная станция «Динамо», европейский чемпионат по гребле. Я в автобусе, на так называемой ПТС (передвижная телевизионная станция). Только что обошли вместе с главным оператором места, где установлены камеры. Устраиваюсь рядом с режиссерским пультом. С точки зрения зрителя, позиция отличная. Напротив меня на контрольных экранах — изображения, посылаемые сюда всеми работающими камерами. Уже «прикинуты» кадры, направление движения панорам, определен масштаб изображения и т. д. Последняя перекличка режиссера с операторами, последние указания с командного пункта (многое из услышанного удивляет— ведь это надо было решать раньше).

По традиции репортаж открывают кадры, показывающие трибуны, вход на стадион — широкие обзорные планы. Для чего? Чтобы познакомить с местом действия? Но бесполезность их очевидна с первых же минут. Полупустые скамейки (соревнование происходит в будни, в полдень), несколько опоздавших и не очень торопящихся болельщиков на пустынной аллее — о чем все это говорит?

Видя на контрольных экранах кадры всех работающих камер, следя за выбором кадра для эфира, словом, находясь у истоков монтажа, я наблюдала работу и оператора и режиссера. И представьте себе — труд одного иногда убивает труд другого.

Начался первый заплыв. Старт. Лодки на дистанции. За их движением одновременно следят четыре стационарные камеры, установленные на штативах в определенных местах, и одна — репортажная ручная, «кочевая». На пяти контрольных экранах пять кадров. Все изображения похожи — и по масштабу, и по композиции, и даже по углу зрения. Расстановка камер и оптика таковы, что мы скорее догадываемся о движении лодок, об их скорости.

Общие планы следуют один за другим. Некоторое укрупнение масштаба изображения, которое дает одна из камер, существенного разнообразия не создает. Пока ничего, кроме географии места действия и планировки дистанции, не видим.

Справа — там, где тонкой полоской чернеют плоты,— старт, слева — финиш. Каждая камера «простреливает» всю тысячеметровую дистанцию. Ни один участок пути крупно не выделен. Очевидно, дать зрителю возможность поближе рассмотреть лодки и спортсменов не входило в планы оператора и режиссера.

Идет заплыв за заплывом. По-прежнему контрольный экран репортажной камеры, находящейся на борту курсирующего у линии старта катера, «невразумителен». Томительно ползает она по воде в поисках изображения, каждый раз опаздывая зафиксировать начало заплыва. А на остальных четырех экранах — все те же с трудом различимые очертания лениво скользящих лодок. Нет, не видно самой идеи соревнования — темпа, скорости, азарта.

Но вот «заговорила» с противоположной стороны реки «репортажка», и мы несколько приблизились к гребцам. Уже различаем взмах весел, белую шапочку рулевого. Но все это пока на контрольных экранах, не в эфире. А зрители в это время тщетно пытаются рассмотреть что-то на неясных общих планах. Наконец, режиссер пускает «репортажку» в эфир. Но что же это такое? Лодки вдруг стремительно помчались назад, к финишу. Ну да, конечно, иначе и быть не могло: ведь мы видим все с точки зрения камеры, находящейся на другой стороне реки. Пугаюсь этого только я. Лодки, выпускаемые уверенной рукой режиссера, по-прежнему несутся назад...

Неужели до открытия соревнований все кадры будущей передачи, направление движения камер, масштабное разнообразие не было оговорено? Ведь порядок соревнования, расположение старта и финиша, протяженность дистанции, расстояние до трибун — все это известно задолго до дня передачи. А выезд оператора с визиром в руках на место будущих съемок — давнишнее «изобретение» кинематографа.

Быстрые минуты заплывов сменяются длительными паузами. На всех экранах — серое поле воды, случайные флажки. А на трибунах — жизнь. Зрители волнуются, обсуждают, спорят. Кажется, одному из операторов наскучило изучать воду, небо и вымпелы, и его камера начала проявлять признаки беспокойства. Вот «нашла» смешных мальчишек, что-то рассматривающих в самодельную подзорную трубу; «натолкнулась» на девушек, смущенно беседующих с соседом, и вовсе «оживилась», обнаружив уютную коляску, стоящую у самой кромки воды в окружении только что пришедших на трибуны с дистанции спортсменов. Малыш-«болельщик», приветствующий их и ручками и ножками, великолепен в своей непосредственной «реакции». Но вы, дорогие зрители, всего этого не видели. На вашем экране была по-прежнему вода, одна только унылая осенняя вода.

Противоречие между желанием оператора «схватить» эпизод, сцену поострее, и неукоснительное следование канонам «это пойдет», а «это не пойдет» — противоречие невыдуманное. Зачастую оно объясняется и отсутствием режиссерской культуры, должного изобразительного вкуса, и скорее вкусовой, чем технической регламентацией изображения со стороны технического персонала.

Вот то на одном, то на другом контрольных экранах появляются выразительные кадры. Застыли перед стартовым броском, на фоне бликующей глади, силуэты «восьмерок». Только контровое освещение могло создать такую графическую рельефность композиционного рисунка, такой чистый кадр. Разрезали солнечные блики дружно опущенные на воду весла. Сейчас откроется нам красивое зрелище — слаженность ритмичных движений, стремительность летящих лодок, изящество построений. Но и эти кадры существуют лишь на контрольных экранах. «Возможен брак — солнце может случайно сверкнуть на панораме», — утверждают техники...

Пересказывать зрителю все, чего он не увидел, бесполезно. Проследим за тем, что же он видит.

Второй, заключительный день чемпионата. Его я смотрю дома. Как и в прошлый раз, в начале передачи «взгляд» на трибуны, воду, флаги. А затем весь репортаж повторяется по той же схеме. Почему же? Ведь первый день, фактически репетиционный, обнаружил неудачное расположение камер, отсутствие крупных планов старта и финиша, малую подвижность репортажной камеры.

Очевидно, любой репортаж строится по однажды скроенной схеме.

Что же входит в нее? Во-первых, предпочтение, отдаваемое общим верхним планам (три камеры из пяти работают с большой высоты). Эти «самолетные» точки зрения ничего, кроме общего знакомства с рисунком действия, дать не могут. Кадры эти необходимы зрителю, но лишь как ознакомительные. Они не дают представления ни о скорости, ни даже об истинном соотношении сил соревнующихся. При взгляде сверху линейная перспектива кадров искажается и лодки на дальних дорожках кажутся всегда несколько впереди. Подобные кадры «растягивают» время, снимают напряженность спортивной борьбы.

Крупных и средних планов на старте и финише почти нет. А что может быть интереснее последних секунд перед броском, когда лицо, фигура спортсмена рассказывают о нем больше, чем любые слова комментатора! А увидеть их крупно на финише — безмерно уставших, ликующих (или несчастных)! Что может быть интереснее лица человека в момент откровенного проявления ничем не сдерживаемых чувств!

Не случайно портрет Галины Константиновой, еще не успевшей отдышаться, с трудом улыбающейся, скорей ошарашенной, чем счастливой, во время награждения ее медалью чемпионки Европы — один из самых волнующих моментов передачи.

Вообще телевидение во время репортажей редко балует зрителей близким общением с людьми, а уж заглянуть им в глаза и вовсе не разрешает.

Возьмем для примера любой футбольный матч. Чем тут одна передача отличается от другой? Не надо быть специалистом, чтобы заметить их железный каркас. Говорят, что болельщиков такой показ устраивает и что им достаточно даже одной камеры, разместившейся где-то высоко на трибунах. Ибо зрителю надо все время видеть поле, иначе нельзя следить за разыгрываемыми комбинациями.

Но передача матча — это не специальный инструктаж для узкопрофессиональной аудитории. Да и у квалифицированного зрителя потребности самые неожиданные и разнообразные. Что душой кривить — передача первенства мира по хоккею с шайбой из Швеции, насыщенная крупными планами игроков и зрителей и вообще построенная на непривычном для нас несколько укрупненном масштабе кадров, вызвала повышенный интерес и у знатоков.

Важно и другое. Точкой приложения усилий всех игроков, завершающим моментом всех комбинаций является все-таки мяч и все, что происходит вокруг него. Это обстоятельство и должно, очевидно, руководить выбором кадра.

Что же дает усиленно рекомендуемая операторской инструкцией «схема расстановки камер по принципу треугольника»? Она, как гласит книга-пособие «Телевизионный оператор», позволяет «интересно, под разными ракурсами и разными планами показать наиболее напряженную борьбу за мяч и не дезориентировать зрителя». Вот как это выглядит на экране.

Матч «СССР — Венгрия». Объектив ни на секунду не выпускает мяч из виду. Но опять же на широких общих планах, захватывая каждый раз больше половины поля. Камеры почти дублируют друг друга и по масштабу кадров и по ракурсу. При таких общих планах и расстановке камер (одна в верхних рядах, две другие — в десятом) разница в угле зрения практически не ощущается.

Во втором тайме нас ненадолго порадовали укрупненным показом игры. Но каждый раз движение камеры вслед за игроками, ведущими мяч, неожиданно и нелогично обрывалось, и зрителя вновь «отбрасывали» в дальние ряды. Зачем эта необъятность планов даже в моменты, когда мяч уже у штрафной площадки — места наиболее драматических ситуаций? Почему и здесь зритель должен долго всматриваться в кадр, чтобы понять — в сетке мяч или

нет? Почему он должен верить лишь темпераментным выкрикам комментатора, а не собственным глазам? Почему нет камеры ни у одних ворот?

А сколько за такой матч бывает на экране пустых минут! Мяч «ушел на свободный», мальчик кинулся подбирать его, на скамейке за воротами скучает группа фотокорреспондентов — все это камера передает бесцельно, по инерции, подолгу «уставившись» в одну точку. Сам экран частенько «уходит на свободный», забыв цену секунде.

Зрители на трибунах, что же делают они? Начало тайма открывается, как обычно, огромным общим планом. Людей при этом, конечно, не видно. На секунду показали венгерских болельщиков, размахивающих флагом и каким-то лозунгом. Но показали так молниеносно, что толком разобрать ничего не удалось. Некогда? Надо следить за игрой? Но сколько времени расходуется неэкономно!

Вдруг появляется крупный, на весь экран портрет деланно улыбающегося парня. Неожиданный акцент рождает вопрос — кто это? К тому же через некоторое время он повторяется. Но комментатор не дает никаких разъяснений, и становится ясно, что этот единственный в передаче крупный план — случаен.

Я далека от желания свести сегодняшний телевизионный репортаж к нулю. Напротив, я, как активный телезритель, утверждаю, что он бывает и волнующим и захватывающим. Но кому же мы, зрители, признательны за минуты участия в событии в момент его свершения? Что вызывает наше волнение, и какова тут доля «вины» оператора? Думается, что пока еще нам приходится быть благодарными в первую очередь одному лишь человеческому гению, создавшему это чудо — ви́дение на расстоянии.

КОГДА ПОГАС ЭКРАН

Позади десятки просмотренных передач, репетиций, бесед, наблюдений, десятки вопросов и гораздо меньше ответов. Так что же такое телевидение? Изобразительное искусство? А может, просто тот же кинематограф? Или театр? А может, оно вообще не искусство или еще не стало им? И какую роль оно отводит оператору? Критика все это давно разгадывает. Моя задача проще, локальнее — ответить на последний вопрос.

Немного о родословной телевидения. Попробуем решить, хотя бы исходя из зрительского восприятия, чьими соками питается это великовозрастное дитя с еще несложившимся характером, что ему роднее — кино или театр? Было бы неправильно отвергать и то и другое, как и ставить между одним из них и телевидением знак равенства. Однако связи его с кинематографом все-таки значительно прочнее. Экран! Даже спектакль телезритель смотрит на экране! А к экранному изображению у зрителя, воспитанного кинематографом, свои требования.

Пока перед ним на сцене живой актер, плохой ли, хороший, но живой, он во все поверит: и в полотняное небо, и в электрическую луну, и в приклеенную бороду. А вот заставить его забыть о рамках экрана, о времени (кинематограф!) и расстоянии (телевидение!), отделяющем его от разыгрываемого в данный момент действия, можно лишь с помощью особых приемов. Тут у телевидения с кинематографом одни задачи, один путь их решения. И в каком бы направлении ни шли поиски — в области ли литературной формы, драматургии, манеры изложения,—от экранного изображения телевидению не уйти. Это его суть, его природа. А изображение, полученное на пленке или с помощью телевизионной трубки, есть изображение. И зритель должен в него поверить.

Однако телевидение сумеет стать изобразительным искусством, лишь обладая определенной изобразительной культурой. Причем опять же кинематографической, а никак не театральной. Ведь не случайно и декорационное искусство и искусство грима и костюма в кино трансформировались. Здесь они тоньше, ювелирнее, конкретнее. Иначе многократно увеличивающий киноэкран выдал бы всю «кухню». А разве телеэкран, приблизившийся к нам совсем близко, не ведет себя так же, а порой и еще более предательски?

Вот, например, изобразительная условность — одна из сложнейших форм изложения. Как определить ее рамки, сохранить должную меру? Очевидно, она в искусном сочетании пропорций условного и реального. Однако и при этом кинематографу она свойственна в меньшей степени, чем другим видам искусства. А как же в телевидении, которое, хотя и робко, но тоже ищет свою изобразительную условность?

К сожалению, этот поиск пока сводится к упразднению в изображении того реалистического начала, которое уравновешивает даже очень броскую условность, спасает от фальши. И не случайно условность телевизионных путешествий в поезде, на которую «взяла патент» Ленинградская студия телевидения, воспринимается как детская игра. Ни «ветер» (очевидно, вентилятор), ни усиленный звуковой фон — стучащие колеса — не сдвигают с места фанерное «купе» с черным прямоугольником окна. Реалистичность этих сопутствующих движению деталей только подчеркивает отсутствие главного — самого движения. И разоблачает здесь экран. Призванный передавать движение, он не терпит такой профанации. Если уж есть вагонное окно, то за ним должен быть живой, бегущий пейзаж.

Думается, телевидение должно взять на вооружение весь арсенал изобразительных средств кинематографа. И хотя меньшая величина его экрана предусматривает некоторые особенности зрительного ряда — укрупненный масштаб изображения, большее, чем в современном кино, использование крупных планов и т. д.,— но все это тоже кино.

Совсем не обязательно повторять пройденный им путь. Наоборот, такое удобное соседство и технические возможности телевидения разрешают перешагнуть через несколько десятилетий.

А заимствования — они необходимы. В первую очередь это приемы освещения декорационного интерьера и портрет. Только реалистический световой эффект, только правда в освещении оживят декорационные постройки. Непрерывность телевизионного действия, как правило, не разряженного живыми натурными эпизодами, еще раз подчеркивает необходимость конкретного характера света, хотя бы для того, чтобы подчеркнуть движение времени и помочь зрителю разобраться в происходящем.

Определенный характер света уберет с лиц белые, с темными провалами глазниц маски, скрывающие черты не только лица, но и характера. Для телевидения с его тяготением к крупным планам это особенно важно. Индивидуальность световых портретных характеристик, открыв зрителю выражение глаз, нюансы мимики, настроений, может заново открыть многие телевизионные жанры.

Решение крупного плана в телевидении неразрывно связано и с композицией кадров, движением камеры. Даже кинематограф, в котором крупный план — всегда акцент, избегает сейчас портрета, как статичной вставки. К нему стараются прийти на движении камеры, мотивированном актерской мизансценой, прийти незаметно, без сильного рывка. В телевидении же, где крупный план порой составляет основу композиции целой передачи, такое цементирование монтажной фразы движением камеры особенно многообещающе.

К примеру, работы студии телевидения ГДР. Им не откажешь в увлекательности. А ведь, пожалуй, именно особенность изобразительной манеры немецких телефильмов «Совесть пробуждается», «Зеленое чудовище», «Храм сатаны», «Мертвые не говорят» сделала их такими телевизионными. Именно поэтому они так жадно смотрятся. Возможность на протяжении полутора часов крупно, близко видеть героев фильма, наблюдать за их переживаниями, причем не на отдельных портретных открытках, а в процессе единого, связанного движением камеры актерского действия несомненно усилила интерес к экрану. Легко, свободно вплетаются многочисленные крупные планы в плавно льющееся с экрана изображение. Вот он, действенный операторский прием телевизионного прочтения материала!

Мне рассказали на телевидении об одном случае, рассказали как о примере абсолютного непонимания специфики работы телеоператора. Некий оригинал-режиссер попросил оператора «протанцевать изображением на экране вальс»! А ведь просьба не так уж смешна. Конечно, вряд ли режиссер предполагал, что оператор возьмет в руки весящую 80 килограммов камеру (кстати, это можно сделать с помощью «самоходного» крана, прекрасно «танцующего» по паркетному полу павильона) и начнет с ней вальсировать. Но в принципе он был прав.

Уже сейчас телевидению мешают каноны. Телевизионному изображению не хватает свободы, непринужденности. Только расшевелив камеру, раскачав рамки кадра, впустив в него тени, без которых нет и света (и которые с легкой руки одного из работников телевидения было запрещено допускать на экран), можно преодолеть пресноту и чопорность телевизионного изображения.

Даже при существующем уровне профессионализма нельзя брать за критерий оценки операторской работы лишь технические качества изображения — плавно проведенную панораму, длину отъезда и наезда.

Ведь в среде московских телеоператоров даже и не существует таких терминов «работать со светом», «работать над кадром», зато очень распространен такой — «работать с камерой». Почти все операторы на вопрос: «В чем вы видите специфику работы в телевидении?» — в один голос отвечают: «В сложности работы с камерой, когда мы сами должны управлять и ее движением, и фокусировкой, и включением мотора и еще... строить кадр». Причем последнее, как ни странно, кажется делом наименее трудным.

Соответственно расценивает работу операторов и технический персонал, обслуживающий передачу в аппаратной. Каждый попавший в кадр солнечный зайчик, каждое смазанное, нерезкое, быстрое движение камеры — тяжкий грех. Знакомо! И кинематографу сегодняшняя его изобразительная революционность далась нелегко. И там «танцующие» и «бегающие» камеры, бликующие в кадре прямо в объектив яркие лучи казались поначалу кощунством.

Мы уже отдали должное гению технической мысли, создавшей телевидение, теперь пора занять подобающее место изобразительному творчеству. Технический уровень телевидения сейчас уже высок. Пора перестать ходить в младенцах, которым все прощается. Ведь оно совершеннолетнее — ему уже двадцать пять.

Истинный художник кино

В. Егоров: Из выступления на семинаре художников кино. — Е. Дзиган: Незабываемые встречи.— В. Комарденков: Мастер

«Живой историей нашего искусства» назвал Владимира Евгеньевича Егорова видный мастер кино художник И. Шпинель. И пояснил, что лучшие черты советского киноискусства — народность, реализм, идейная взволнованность — присущи в высокой степени работам Егорова, что, где бы, когда бы, на какой студии и с каким режиссером ни работал этот художник, он всегда обогащал каждый фильм своим глубоким, своеобразным и вдохновенным мастерством. А. В. Шеленков добавил, обращаясь к Владимиру Евгеньевичу: «Ваш самоотверженный труд в искусстве на протяжении стольких десятилетий был для нас — кинематографистов старшего поколения — всегда примером. Я убежден, что для молодых кинематографистов, которые сегодня вступают на этот славный путь, это будет также прекрасным примером».

Егоров пришел в русскую кинематографию на заре ее существования. Пришел, имея уже за спиной опыт работы в Московском Художественном театре, имея на своем счету такую блистательную постановку, как до сих пор сохранившаяся в репертуаре МХАТ и прошедшая на его сцене около тысячи раз «Синяя птица» М. Метерлинка.

«Случайно я познакомился с Художественным театром и К. С. Станиславским,— писал в своей автобиографии, хранящейся в МОСХе, В. Е. Егоров.— Театр собирался на гастроли за границу и вез декорации. Я устроился «при декорациях» — таскать скамьи, рамы, кусты. Если понадобится ремонт — на всякий случай. Пропутешествовали год, театр возвратился. К. С. Станиславский вез с собой мечты о «новом» театре, о новых людях. В число «новых людей» попал и я. В Художественном театре я проработал шесть лет».

Из Художественного театра, из многолетнего общения с К. С. Станиславским Егоров вынес твердое правило — участвуя в работе над фильмом, никогда не ограничиваться ролью оформителя: не только строить декорации, искать костюмы, а и проникать в суть режиссерского замысла, всемерно помогая его осуществлению, обогащая его. Недаром А. Головня, работавший с В. Егоровым над фильмами «Суворов» и «Адмирал Нахимов», вспоминал, как Вс. Пудовкин говорил ему, что он как оператор обязан самым внимательным образом относиться к тем декорациям, которые поставил Владимир Евгеньевич, потому что эти декорации представляют собой не декорации, как таковые, не постройку, а композицию, представляют собой осмысленное выражение среды, эпохи и прочее.

Недаром он вспоминал, что когда Пудовкин подошел к декорации дома Суворова в селе Кончанском, то сказал: «Вот здесь действительно мог жить Суворов».

Октябрьская революция стала поистине решающим этапом в творчестве уже немолодого, имевшего мировое имя художника.

«Перед искусством были поставлены задачи большого социального и политического значения,— писал В. Егоров в своей статье «Художник и кино».— Возросла и роль художника, ставшего полноправным участником творческого процесса.

Каждому из нас, и мне в том числе, пришлось научиться решать оформление, исходя из идеи произведения, стремясь помочь яркому решению темы, воспроизведению характерных особенностей той или иной эпохи, выявлению образов и характеров героев. В таких картинах, как «Степан Халтурин», а затем «Мы из Кронштадта», «Степан Разин», «Суворов», «Кутузов» и многих



В. Е. ЕГОРОВ

других, требовалось быть не художником-иллюстратором, а художником-творцом, отражающим устремления своего народа, своей эпохи».

Из скромности В. Егоров не упомянул здесь о той роли, которую ему довелось сыграть в годы становления советского кино. Об этом рассказал на его юбилее А. Разумный: «В самые трудные годы, в дни классовой борьбы после Октября первый художник, который пошел работать во Всероссийский фотокиноотдел, первый художник, который ставил агитационные картины, первый художник, который поставил «Мать» Горького, когда многие художники не хотели работать и отсиживались, да и не все актеры хотели играть такие роли, — был Владимир Евгеньевич Егоров.

Когда были увезены кинофабрики, аппаратура, режиссеры, художники, когда у нас ничего не было и мы только начинали думать о нашем советском кинематографе, Владимир Евгеньевич задумал большой кинематограф, мастерские, учебные заведения для подготовки кадров. Под председательством Анатолия Васильевича Луначарского мы неоднократно сидели вечерами в Кремле, заседали голодные, холодные, разрабатывая планы будущих мастерских, планы учебы.

Бывало так, что Ленин вызывал Анатолия Васильевича, а мы оставались и продолжали работу и расходились почти на рассвете. Владимир Евгеньевич — патриот, он понял, что кинематография является самым массовым видом искусства, что кинематография нужна народу, и принял самое горячее участие в закладке фундамента тех школ и институтов, которые выковали огромное количество работников кинематографии».

А свидетельством того, каков был вклад В. Егорова не только в первые годы, а в более чем сорокалетнюю историю советского кино (Владимир Евгеньевич скончался в 1960 г.), может послужить краткий перечень фильмов, в которых он принимал участие, одно лишь перечисление имен режиссеров, с которыми ему довелось работать: «Домовой-агитатор», 1920 г., Ю. Желябужский; «Мать», 1919 г., А. Разумный; «Слесарь и канцлер», 1923 г., В. Гардин; «Его призыв», 1925 г. Я. Протазанов; «Крылья холопа», 1926 г., Ю. Тарич; «Ледяной дом», 1928 г., К. Эггерт; «Саламандра», 1928 г., Г. Рошаль; «Чины и люди», 1929 г., Я. Протазанов; «Конвейер смерти», 1933 г., И. Пырьев; «Рваные башмаки», 1933 г., М. Барская; «Иудушка Головлев», 1933 г., А. Ивановский; «Мы из Кронштадта», 1936 г., Е. Дзиган; «Тринадцать», 1936 г., М. Ромм; «Степан Разин», 1939 г., О. Преображенская, И. Правов; «Василиса Прекрасная», 1939 г., А. Роу; «Поднятая целина», 1939 г., Ю. Райзман; «Суворов», 1940 г., Вс. Пудовкин, М. Доллер; «Кутузов», 1943 г., В. Петров; «Адмирал Нахимов», 1946 г., Вс. Пудовкин; «На подмостках сцены», 1956 г., К. Юдин.

О высокотворческом понимании Егоровым задач своей профессии — художника кино, о щедрости его таланта свидетельствуют публикуемые ниже стенограмма одной из последних встреч Владимира Евгеньевича с кинематографистами, воспоминания Е. Дзигана, с которым В. Егоров вместе создавал классический фильм «Мы из Кронштадта», и мемуары давнего товарища Владимира Евгеньевича по работе в кино и в Строгановском училище художника В. Комарденкова.

В. ЕГОРОВ

Различие между художником кино и художником театра

Из выступления на семинаре художников-постановщиков киностудии «Мосфильм» 2 февраля 1956 года

Мне сказали, что я должен сегодня вам рассказать о том, какая разница между художником театра и художником кино. После долгого раздумья я пришел к выводу, что разницы никакой нет. Конечно, один может быть специалистом по театру, другой — по кино, но каждый должен быть прежде всего художником внутри, художником в сердце.

Я говорю нескладно, потому что только что узнал, о чем буду говорить, но у меня есть конспект. Дело в том, что еще в 1952 году кто-то из журналистов предложил мне написать о разнице между художником театра и художником кино. Лет десять назад были большие споры по этому поводу, рассуждения о том, что один может работать только в театре, а другой — только в кино.

Нет, товарищи, художник — это художник вообще. Раз ты художник, ты можешь дверную ручку отвернуть от двери и посадить ее так, как ты хочешь, или повесить те же картинки так, как ты хочешь, потому что ты художник, ты знаешь глазами, знаешь чувством, какое пятно должно быть там, а какое пятно должно быть здесь.

Так что эти листы лежат у меня с 1952 года.

Заглавием я взял слова Пушкина «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» Вот главная заповедь для всех нас. «Взыскательный художник». Значит, нужно быть взыскательным, и нужно быть художником. «Ты им доволен ли, взыскательный художник?» А кто из нас скажет, что доволен. Никогда, никогда не бывает полного удовлетворения. Нет. Все кажется, что что-то другое надо сделать. Поэтому бумагу портишь, портишь, портишь, и в результате получаются чуть ли не тридцать картонок.

Я ушел из кино лет восемь назад, кажется, и ушел я «в преподавание», в свое старое Строгановское училище, где я начинал и где я, конечно, и помру. Похоронят они меня хорошо, у нас преподавателей хорошо хоронят, речи говорят. Вы еще не дожили до тех времен, когда приходится об этом думать? А я думаю.

В прошлом году я похоронил свою дочь, Наташу. И в том же году — жену. Тем не менее я еще не потерял бодрости. Сейчас я в Строгановском училище учу рисовать квадратики и треугольники. У меня классы 1-й и 2-й. Оказывается, это хитрое дело — рисовать, и я с удовольствием этим занимаюсь. Работой они меня не перегружают.

А все-таки мне жалко вот эту «дурость» — кино, мне жаль того, что я делал, и хочется делать еще, дальше. Но вы не беспокойтесь, я вам не конкурент.

Однако, товарищи, я посмотрел, что вы делаете за это время, и должен вам сказать, что мне этого делать не хочется. Я ушел с «Матери», потому что я вижу, что там художнику делать нечего. Однажды меня пробрали за то, что я сказал, что художников в кино не нужно!.. А кто же нужен? Не знаю... По крайней мере, такого типа художники не нужны. Что главное для художника? Конечно, человек. Это самый богатый материал.

Что у меня в Строгановском ученики делают с удовольствием? Рисуют человека. И я всегда говорю им: ты смотри на человека так: вот квадрат стоит, вот куб стоит, вообще геометрическое тело,— так ты и на человека смотри: вот линия носа, вот горизонтальные, а вот вертикальные линии. Только тогда у тебя и выйдет что-нибудь, а если ты начнешь тушевать и «потретик» делать,— ты не художник. Художник должен одну линию определенно показать — нос, показать две точки — глаза, горизонталь, вот, что должен делать художник, а не то, чтоб фотография, фотография нам не нужна. На этом у меня очень много было столкновений.

Значит, самый богатый материал — это человек (мне даже стыдно вам говорить, вы же все это сами знаете, вы меня простите, но раз лекция, я должен что-то серьезное сказать). (*Смех.*)



В. Егоров (справа) и В. Комарденков

Театр и кино — это два способа показа природы, человека и всего окружающего. Но главное — художник должен быть прежде всего мастер, будь он в театре или в кино. Это, конечно, вы тоже все знаете. Художник — оформитель сцены, художник — оформитель кадра — это мастер. Эскизы могут не иметь разницы, разница будет в планировке. Покойный К. С. Станиславский, работая с художником и разговаривая с ним о декорациях, не начинал разговор с тона и цвета, он прежде всего хотел видеть, где вход, а где выход — и больше ничего. Он на бумажке чертил линию. «Это, говорит, у нас рампа, а вот этот кружок — суфлерская будка, а там актер выходит и т. п. Какие стены, это ваше дело, а мне нужно, чтобы вот этот актер шел издали, доходил до этой будки и сказал бы свою фразу и чтобы этой дороги хватило ему для того, чтобы он сказал эту фразу и сел. Значит, прежде всего одна точка должна быть, где он вошел, другая точка должна быть, где он сел. Это две точки. Вот их я вам заказываю, а как вы за этими точками будете оформлять — это уже ваше дело». Он уважал художника. И вот такие задачи ставил, и мы как-то договаривались. Потом он наделывал крестики — всю бумагу исчерчивал так, чтоб было видно, чего он хочет, что ему нужно, что ему диктует его режиссерское чувство.

Итак, линия рампы суфлерская будка, а тут — зритель и на галерке, и в этой стороне, и в той стороне, и прямо — человек пятьсот, положим, в зале, а значит, и пятьсот лучей зрения. И надо сделать так, чтобы всем все было видно.

В кино один только луч зрения — захват аппарата, расходящийся конусом. Вершина конуса в глазах, в точке аппарата, а потом — конус расходится, и мы режем им пространство в прямоугольнике кадра.

Вот вам отличие: одна точка или пятьсот точек зрения. Одно дело площадка сцены, другое — площадка киноателье. На этом многие художники, большие художники театра, садились в калошу. Они так делали декорацию, что с одной точки можно снять, а с другой точки — отошел — и она вся деформируется, никуда не годится. Конечно, потом выправлялись.

Так вот, я говорю о разнице между декорацией в театре и декорацией в кино. Театр — это геометрически-пространственная картина.

Для примера планировки декораций театрального павильона возьмем картину Кившенко «Военный совет в Филях». Все помнят внутренность избы. (*Чертит на доске.*)

Вот суфлерская будка, вот сукна. Вот стол, вот Кутузов, вот печка, вот девчонка на печке, вот генералы, а вот и самый большой из них — Барклай. А вот здесь угол стены, иконы, картинки. (*Показывает чертеж.*)

По плану все это очень просто. Но это — для театра. Я говорю такие смешные истины, что вы мне просто скажите: мы все это знаем, и не болтай нам! Я с удовольствием прекращу...

Да, если для театра это хорошо, то в кино это, конечно, никуда не годится, в кино мы так не построим. А как? Каков угол этого аппарата? 35 градусов. Вот у вас Барклай очутится на первом плане, Кутузов — здесь. Надо скользнуть по всей постройке. Это одна точка.

Вторая точка. Снимаем Кутузова.

Третья — каждого в отдельности. Все это истины, которые вы знаете. Но я хочу напомнить: в театре каждый зритель сидит на одном постоянном месте, а тут аппарат ходит, и смотрит, и снимает так, как ему нужно.

И если бы большой художник, не работавший в кино, пришел сюда и начал делать декорацию, то он построил бы такую декорацию, которую нельзя никак снять.

Или возьмем суриковское «Утро стрелецкой казни». Ведь это опять — для театра. А для кино нужно совершенно другое. Для кино я вот что делаю (*показывает*): беру часть собора Василия Блаженного, Спасскую башню, плаху — и ворочай потом, как угодно.

Был сделан макет Красной площади по этой картине Сурикова. Конечно, раз в двенадцать меньше подлинника. Была построена вот эта башня с ложной перспективой. Если

посмотреть ее в плане, она была почти плоская. Тут был собор (*показывает*), а тут лобное место, а тут стоял Петр, затем он переходил сюда (*показывает*).

Значит, для кино надо делать растяжимо — как гармонь. Это все рисованное или сделано вырезным силуэтом. У художника в театре — краски, а в кино красок таких нет. И, кроме того, располагая все, надо помнить, что Петр появляется то тут, то там (режиссеры это очень любят). Вот он и появляется вдали, а потом переходит сюда (*показывает*), и, наконец, вы его снимаете первым планом крупно, хорошего актера на фоне неба, на фоне тусклых, крутящихся облаков. Мы можем делать и облака свои.

Художник театра имеет дело с планом прямоугольника сцены. Это вы знаете. А в планировке оформления кинокадра другое. Там тысячи глаз, а тут один глаз аппарата. На этом многие наши хорошие художники спотыкались. Коровин, помню, как-то взялся картинку поставить и не сумел. Так хорошо у него было на эскизе, а потом надо было бегать с аппаратом за актером, и он не мог этого сделать, потому что не знал специфики глаза аппарата и глаза зрителя. Главная задача художников-постановщиков — это хорошо найденный план. Художнику кино надо много уметь. К примеру: режиссер требует, чтобы световое пятно было здесь, возле актера.

«Ага. Придумай, сделай так, чтобы источник света освещал актера, но чтобы эффект кронштейнов не пропал бы, потому что это достояние декорации, потому что это нужно». Пусть не была видна эта лампа, но она должна чувствоваться.

Вот «Чертов мост» из «Суворова». Здесь заснят рабочий момент. Тут можно было много построить, стены не мешали. Это хорошо, конечно. Но все-таки не это достоинство художника. Нужно уметь выходить из положения. Если тебе в павильоне тесно, сделай так, чтобы казалось свободно. Возьми кусок такой, чтобы было ощущение большого масштаба, организованной материальной среды. Это уже от нашей выдумки художника зависит.

Операторы. Сколько у нас было столкновений с операторами! Ведь сколько бы ты ни выдумывал, сколько бы ни хотел, чтобы это были темные главы, а это — светлые,— нет, он поставит свет с этой стороны, осветит до ноздрей актера — ему актер нужен! И он прав: не декорацию же ему снимать, ему нужен актер. Значит, художник на четвертом-пятом плане. А почему так получается? Да потому что мал еще контакт между художником и оператором. А художник и оператор — это ведь одно лицо. И хорошо будет, когда оператор явится одновременно художником и одновременно режиссером. Когда я увидел на афише, что картину ставит художник Каплуновский, я подумал: вот это хорошо, один в двух лицах, посмотрим, что же он сделал. Я посмотрел и был удовлетворен. Очень много хорошего и с операторской стороны и с художнической.

Главное в работе над фильмом — честное содружество режиссера, оператора и художника. Когда такое содружество есть, тогда можно многое сделать. А иначе нам трудно работать. Когда же режиссер приходит и говорит: «это я здесь буду снимать, а это — там!», а оператор говорит: «сюда пять дигов, а сюда восемь», то при таком положении ничего не будет хорошего.

Когда же приходит оператор и говорит, что он здесь хозяин, то уж, конечно, ничего не выйдет. Кто-то даже книжку такую написал, что хозяин картины — это оператор...

Вот видите. Поэтому, товарищи, я и заканчиваю наше маленькое знакомство тем, что художник в кино не нужен. Вот почему с такой картины, как «Мать», я ушел. Что же это такое, когда окно помещено там, откуда может быть свет какой угодно, будь то луна или солнце, или юпитер. И у Павла лицо все освещено, и у матери все лицо освещено. Значит, не сговорились. Значит, окна там не нужно было делать, или не нужно было ставить актера так, чтобы он попадал в другой свет. Вот я и говорю, что хозяин в кино у нас — оператор.

(С места: «А это хорошо или нет?»)

Конечно, нехорошо. Хозяина у нас не должно быть. Хорошо наступит тогда, когда будет коммунистический подход к делу, когда будет работать коллектив, где все — и режиссер, и оператор, и художник (я беру даже и осветителей) — будут так сплочены, что не смогут ходить друг без друга. И каждому будет ясна задача. И оператор тогда станет хозяином, когда поймет план сцены, а не будет командовать: «там — десять, там — пятнадцать». Если такие хозяева, то, слава богу, пожмем им руку и поцелуем. Давай нам таких хозяев! А о других не буду говорить.

Ефим ДЗИГАН

Незабываемые встречи

До сих пор сохранилось у меня в памяти одно из самых ярких впечатлений детства — ряд чудесно сменявшихся сценических картин и стремительный полет — вверх, вниз, во всех направлениях — сказочных синих птиц...

Тогда впервые на прославленном спектакле Московского Художественного театра «Синяя птица» я узнал о замечательном художнике Владимире Евгеньевиче Егорове. Много лет спустя, в самом начале работы в кинематографии, мне снова довелось услышать его имя как создателя многих фильмов. Они всегда отличались своеобразием декоративного оформления, определявшего и весь изобразительный строй постановки.

Будучи еще совсем молодым режиссером, я обратился к Владимиру Евгеньевичу с просьбой быть художником в фильме «Мы из Кронштадта». Он согласился. Пришел день, когда мы должны были встретиться для обсуждения первых эскизов. Признаюсь, я не без робости отправился на эту встречу. Мне казалось, что такой большой мастер вряд ли нуждается в моей оценке его работы.

Когда были просмотрены зарисовки декораций, Егоров спросил, как они понравились мне. Я был очень смущен. Некоторые эскизы были великолепны, другие, на мой взгляд, следовало бы сделать иначе. Но сказать это у меня не хватило смелости.

— Что, не нравится вам?— спросил Владимир Евгеньевич.

— Нет- нет, эскизы очень хорошие,— пробормотал я, не решаясь прямо высказать свое мнение.— Но, видите ли... Мне казалось... Я, конечно, ошибаюсь, вы лучше меня понимаете...

— Да вы не стесняйтесь, — прервал он меня. — Говорите прямо — не нравится? Ну что ж, сделаем иначе...

Он взял карандаш и с молниеносной быстротой стал набрасывать рисунки — один, другой, третий, множество вариантов одной и той же декорации. Передавал их мне и спрашивал:

— А если так?.. Или вот так?.. Может быть, в таком духе?..

Каждый эскиз был непохож на другие, каждый отличался интереснейшим живописным и композиционным решением и был сделан совершенно иначе, чем предыдущие. Но их объединяло одно — манера, характер, стиль и мастерство, свойственные Егорову. Его работы всегда можно было узнать сразу, не глядя на подпись. Настолько ярко выражалась в них неповторимая индивидуальность художника.

Этот эпизод запомнился мне как проявление необычайной щедрости большого таланта. Владимир Евгеньевич никогда не останавливался на сделанном, не цеплялся за найденное решение. Неудержимая фантазия, пылкий художнический темперамент, огромное дарование рождали у него все новые и новые предложения до тех пор, пока постановщик не был полностью удовлетворен. Но неверно было бы предположить, что при этом мастер терял себя, шел на поводу, угождал чужому вкусу. Напротив, работая с этим чудесным человеком, все режиссеры неизменно следовали за его ви́дением. А оно было в своей основе одно и то же, сколько бы вариантов он ни делал. Менялась лишь трактовка, те или иные компоненты, но понимание главного, сущность замысла, его характерные особенности оставались прежними — егоровскими...

Во время съемок фильма мы попросили художника приехать на неделю в Кронштадт, где находилась наша экспедиция.

Не успев сойти с парохода, Егоров тотчас же предупредил нас, что через три часа едет обратно. Неотложные дела вынуждали его на следующее утро быть в Москве. Естественно, мы были крайне смущены: что можно увидеть за столь короткое время? Мыслимо ли за такой срок почувствовать и узнать характерные особенности города моряков, жизнь на кораблях Балтфлота, наметить оформление натуры и т. д.?

Владимир Евгеньевич проехал с нами по улицам, мельком взглянул на площадь у собора, на памятник около него, кинул взгляд на каналы и заторопился к пристани, где еще надо было осмотреть военный корабль, чтобы построить на студии декорации его внутренних помещений.

Не успев поздороваться с командиром линкора, Егоров тут же деловито стал мерять шагами палубу вдоль и поперек, определяя ее размеры. Нас пригласили в боевую рубку. Пока мы ее осматривали, Егоров исчез. Спустя некоторое время вахтенный офицер доложил капитану, что в машинном отделении в глубинах корабля задержан «какой-то штатский» — он зарисовывал в блокнот схемы боевых механизмов. Вскоре под охраной двух вооруженных моряков был доставлен «арестованный». Владимир Евгеньевич, раздосадованный, что ему помешали закончить чертежи, начал выражать свое неудовольствие. Но, взглянув на часы, ринулся на пирс — до отхода парохода в Ленинград оставались считаные минуты.

Отплывая, он успел лишь нам крикнуть:

— Через три дня вышлю эскизы! Не беспокойтесь!

Откровенно говоря, мы все же очень тревожились. Слишком уж поспешно, мимолетно осмотрел он все необходимое и, конечно, ничего не мог по-настоящему разглядеть, запомнить.

Однако через несколько дней мы получили объемистый пакет с эскизами. Они поразили нас. В мастерски сделанных ярчайших рисунках нашло свое выражение все самое интересное, характерное, что было свойственно Кронштадту, передан неповторимый специфический колорит города-крепости на Балтике. Предельно лаконично, в яркой художественной трактовке запечатлены были и его суровая поэзия, и атмосфера времени, и грозная патетика военного флота.

Этот случай с особенной наглядностью, думается мне, говорит об удивительной зоркости глаза художника, способного мгновенно схватить саму сущность увиденного, об остроте и эмоциональности его творческого восприятия.

И что особенно примечательно, эскизы Егорова являлись не обычными этюдами с натуры, не живописью в общепринятом смысле, а обладали явно выраженным, так сказать, кинематографическим качеством: органически предназначались для воплощения на экране, где в дальнейшем в еще большей мере раскрывалась вся сила их впечатляемости.

В годы Великой Отечественной войны, руководя фронтовым театром, я пригласил Владимира Евгеньевича оформить спектакль «Новые похождения бравого солдата Швейка».

Егоров с радостью согласился. Трудность задачи заключалась в том, что нам требовались декорации специального характера: легкие, быстро устанавливаемые и быстро разбирающиеся, предельно транспортабельные; театр разъезжал все время по фронту, показывая спектакли в самых различных условиях, вплоть до выступлений на переднем крае. В очень короткий срок Владимир Евгеньевич выполнил свою работу.

В ней особенно ярко проявилась одна из особенностей его таланта — веселый задор, добрая ирония, острая сатиричность.

Выдумка, изобретательность этого художника были поистине неистощимы. Декоративное оформление спектакля было задумано как своего рода живописный аккомпанемент сценическому действию.

Егоров сделал декорации из легко свертывающихся полотен. На них не только обозначалось место действия, но были нарисованы в остром композиционном построении, в сатирической трактовке и персонажи спектакля. Их изображение варьировалось, видоизменялось в соответствии с развитием событий, происходивших на сцене.

Фронтовые зрители живо и горячо реагировали на все это в не меньшей степени, чем на действие спектакля.

После войны я вновь обратился к Егорову при постановке фильма «Джамбул». И застал Владимира Евгеньевича в нерадостном настроении: он тяжело переживал свой вынужденный длительный простой — в те годы снималось очень мало фильмов. Художник был занят лишь педагогической работой и неимоверно скучал по кинематографу.

Трудно забыть эту встречу. Пожалуй, она была самой значительной, интересной и волнующей за многие годы нашей совместной работы.

В маленькой комнате, сплошь загроможденной рисунками, красками, эскизами, сидел старый, больной человек. Но в нем с неугасимой силой горело вдохновение, бурлил темперамент художника, сверкал талант...

Из-за стола, со шкафа, из-под кровати Владимир Евгеньевич доставал большие, толстые рулоны и разворачивал их передо мной.

На многометровых полосках бумаги в фантастических сочетаниях пейзажей, людей, деталей были нарисованы фильмы.

Да, да, я не оговорился. Непрерывный ряд рисунков на определенный, развивающийся сюжет создавал впечатление застывшего на бумаге кинофильма. И это не были наброски кадров для предстоящей съемки, что обычно делается при разработке постановочного проекта. Рисунки Егорова на бумажной ленте, соответствовавшие принятому в кино делению на различные по крупности планы, органически связывались друг с другом, как бы проникая один в другой. Из каждого кадра, в свою очередь, рождался последующий.

Возможно, из моего описания нельзя себе ясно представить характер этих работ мастера. Но, к сожалению, полное представление о них можно иметь, только увидев эти зарисовки.

Егоров медленно протягивал бумажную ленту, и перед глазами, как на экране, разворачивалось интереснейшее, динамичное действие. Любопытно, что в этом чисто изобразительно-живописном произведении были применены все кинематографические приемы: монтаж, панорамы, наплывы и т. д.

Очень жаль, что большому художнику так и не довелось хотя бы в экспериментальном порядке воплотить свои интереснейшие замыслы.

Владимир Евгеньевич горел желанием создать на основе таких зарисовок фильм, найти новые средства кинематографической выразительности.

В тесной комнате передо мною сидел человек, влюбленный в великое искусство кинематографа, сидел творец-мечтатель, над которым годы власти не имели...

Василий КОМАРДЕНКОВ

Мастер

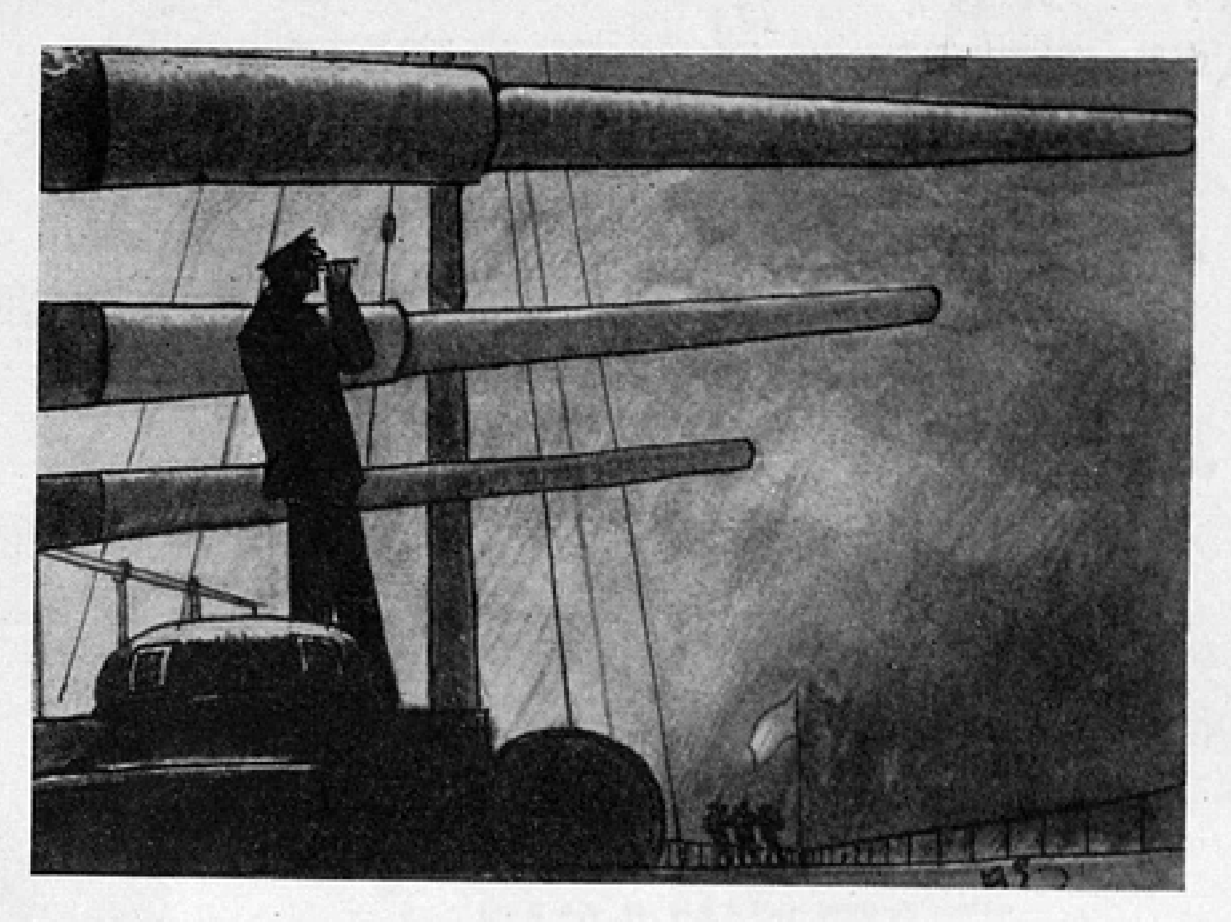
Владимира Евгеньевича Егорова я запомнил с 1912 года, когда впервые увидел его в Строгановском училище, а увидев его, трудно было не запомнить. Это был высокий и очень стройный мужчина, не франтовато, но как-то по-особому одетый. Позднее, когда я узнал, что Владимир Евгеньевич—художник Московского Художественного театра, мне стала понятна эта особенность его костюма. Актеры МХАТ отличались от артистов других театров, от писателей и художников какой-то своей скромной элегантностью и сдержанностью по отношению к господствующей моде. Вот этот-то отпечаток и чувствовался на Владимире Евгеньевиче. Второе, что заставляло пробуждать к нему интерес, было то, что он блестяще окончил Строгановское училище, за дипломную работу на выставке в Турине получил медаль и был оставлен, так же как Ф. Ф. Федоровский, преподавателем в Строгановском училище. Ну, а нашумевшая «Синяя птица», постановкой которой не только мы, но все, кто ее видел, были очарованы? А другие театральные декорации Егорова, отличавшиеся особой манерой, лаконичностью, простотой?

Декорации, в осуществлении которых Егоров принимал самое деятельное участие, не ограничиваясь эскизом или макетом, он писал сам.

Ближе я узнал его в 1924—1925 годах, когда начал свою театральную работу совмещать с работой в кино. И сразу ощутил и то огромное чутье художника кино и те колоссальные знания, которыми обладал Владимир Евгеньевич, я уж не говорю о таланте — это, как говорится, снимается с обсуждения. Владимир Евгеньевич был Художником с большой буквы, и что бы он ни делал, даже какой-то пустяк, становилось искусством. У него не было из того, что я видел, а видел я очень много его работ, неудач или провалов. И всегда его декорациям была присуща неповторимая, егоровская выдумка, и никогда его не покидало чувство юмора и оптимизма.

Мы познакомились на Ленинградской кинофабрике в 1926 году—я тогда делал декорации для «Солистки его величества»,—в так называемом белом павильоне. Рядом, в том же павильоне строили декорацию по эскизам и чертежам Владимира Евгеньевича; кто строил, не помню, но помню, что все ждали Владимира Евгеньевича. Уже закончились столярные работы, уже приступили маляры, а его все не было. Декорация была очень большая по занимаемой площади, но решена была для меня непонятно — несколько углов и простенков, где-то стояли колонны. Трудно было понять, как ее можно снять, она вся была, как решето. Я никак не мог найти точки для оператора и определить угол объектива, которым будут снимать. А сам оператор, часами двигаясь с аппаратом, не мог определить точку для установки своего аппарата. Началось смятение, оператор, его помощник, ассистент режиссера и администратор стали высказывать сомнения: можно ли, удастся ли все это снять? Успокаивало лишь то, что все знали Владимира Евгеньевича. Знали, что он первый в России как художник задолго до революции работал у Ханжонкова, что картина «Портрет Дориана Грея» в постановке и с участием Вс. Мейерхольда утвердила его как лучшего художника русского дореволюционного кино. Но, несмотря на то, что Егоров сам по полу разметил этот «ребус», решить, где ставить аппарат, оператор и его помощник не могли. Декорация, если то, что было построено, можно назвать декорацией, оканчивалась аркой грандиозных размеров, за которой виднелся задник, уходящий в глубину, а на нем картины, по эскизу — штук 40—50 портретов в золотых рамах: это должно было изображать картинную галерею. Задник был метров 15 на 8. На лесах молодые художники — человек 5—6 — старательно размечали и рисовали мелом, видно было, что они боятся приступить к работе краской, но, подгоняемые администратором, все же приступили. Мою декорацию (спальная балерины) уже покрасили и стали обставлять. Декорация мне, оператору и режиссеру, нравилась, я ходил довольный, это была одна из первых моих больших и сложных декораций, но, признаюсь, меня страшно интересовала соседняя декорация Владимира Евгеньевича. Наконец явился он со своей палкой, с которой никогда не расставался, со знаменитой палкой черного дерева с ручкой в виде шара из слоновой кости. И, войдя в павильон, сразу же направился к художникам, пишущим задник, сел на стул и стал смотреть. Я подошел и встал сзади. Владимир Евгеньевич посидел молча минут 10—15, наблюдая за их работой, потом довольно громко, обращаясь к ним, спросил: «Товарищи, скажите, вы за девушками ухаживаете?» Те обернулись, видно, они Егорова не знали, приостановили работу, и ясно было, что они озадачены таким странным вопросом. Не успели они сообразить, что ответить, как Владимир Евгеньевич заметил, что, судя по модным штанам, они ухаживают. Один из них обидчиво и довольно резко сказал, что это не штаны, а «гольфы» и что в таком возрасте это надо было бы знать.

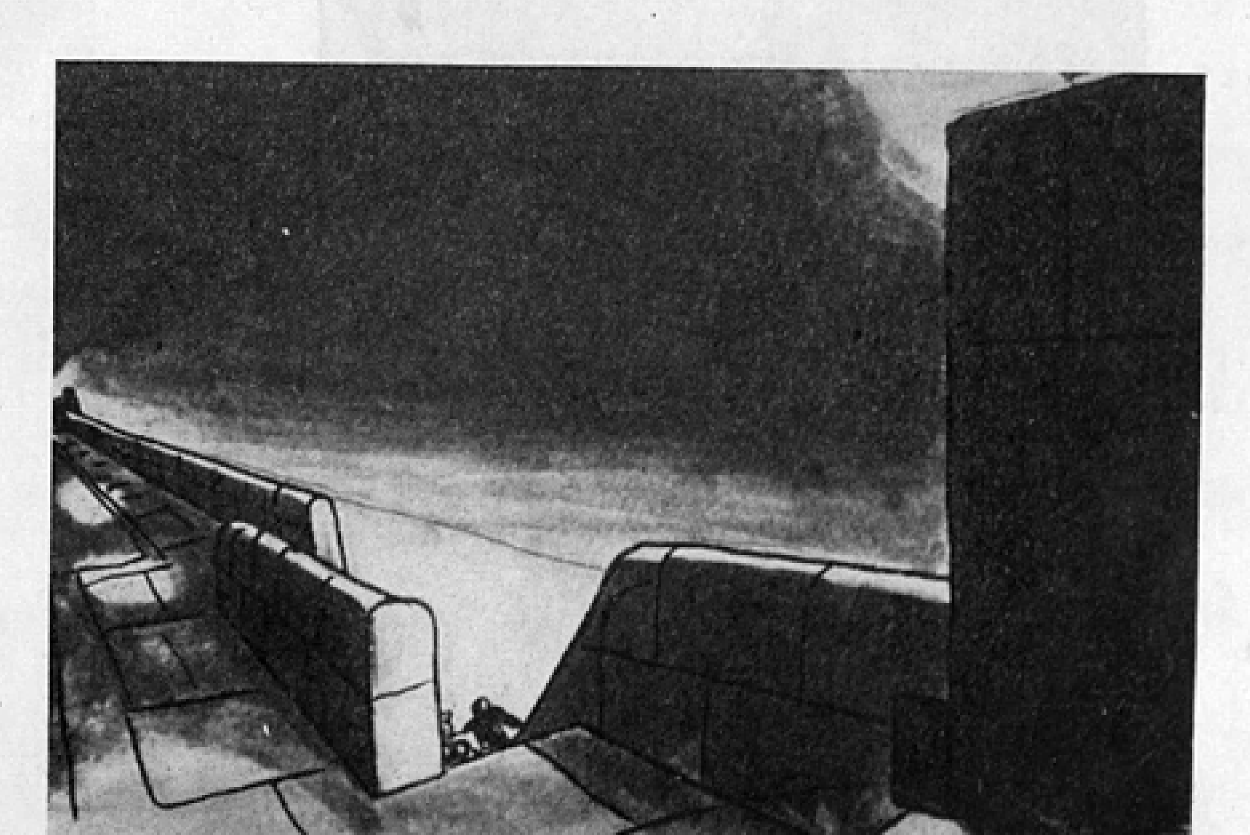
В. Егоров. Эскизы

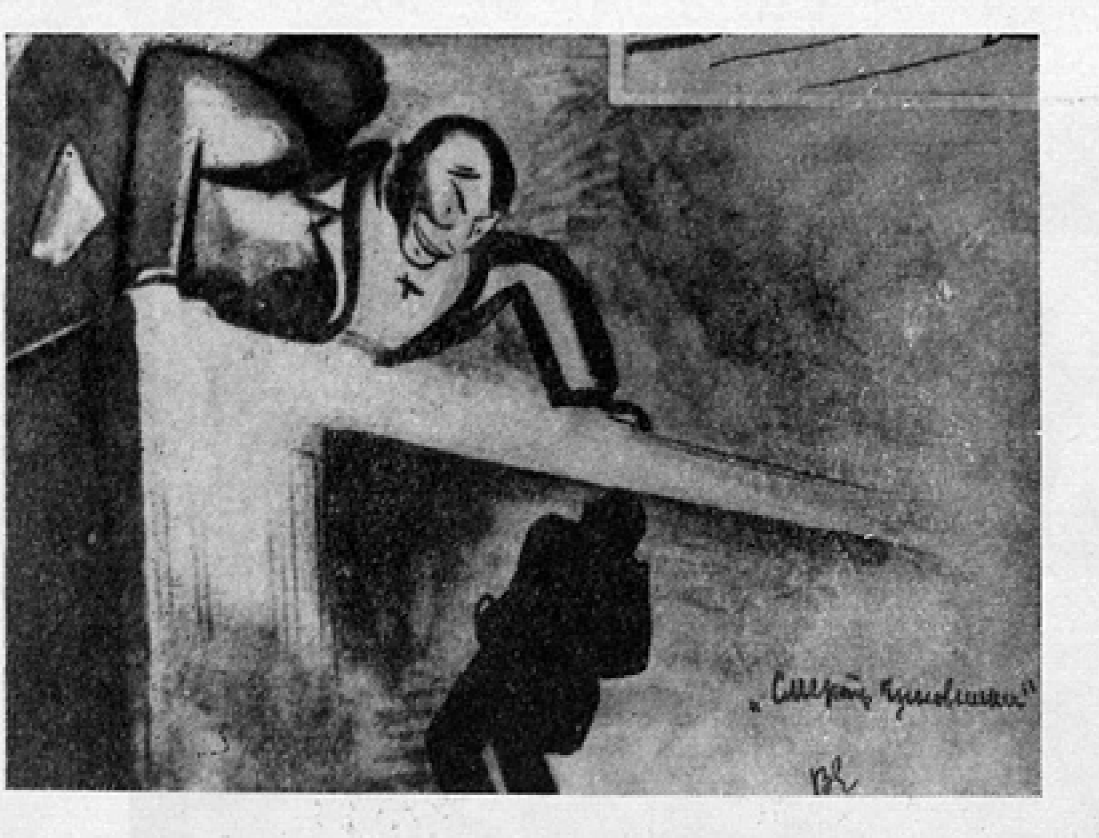




«Мы из Кронштадта»







«Смерть чиновника» («Чины и люди»)

«Анна на шее» («Чины и люди»)





«Синяя птица»



«Поднятая целина»



«Ревизор»

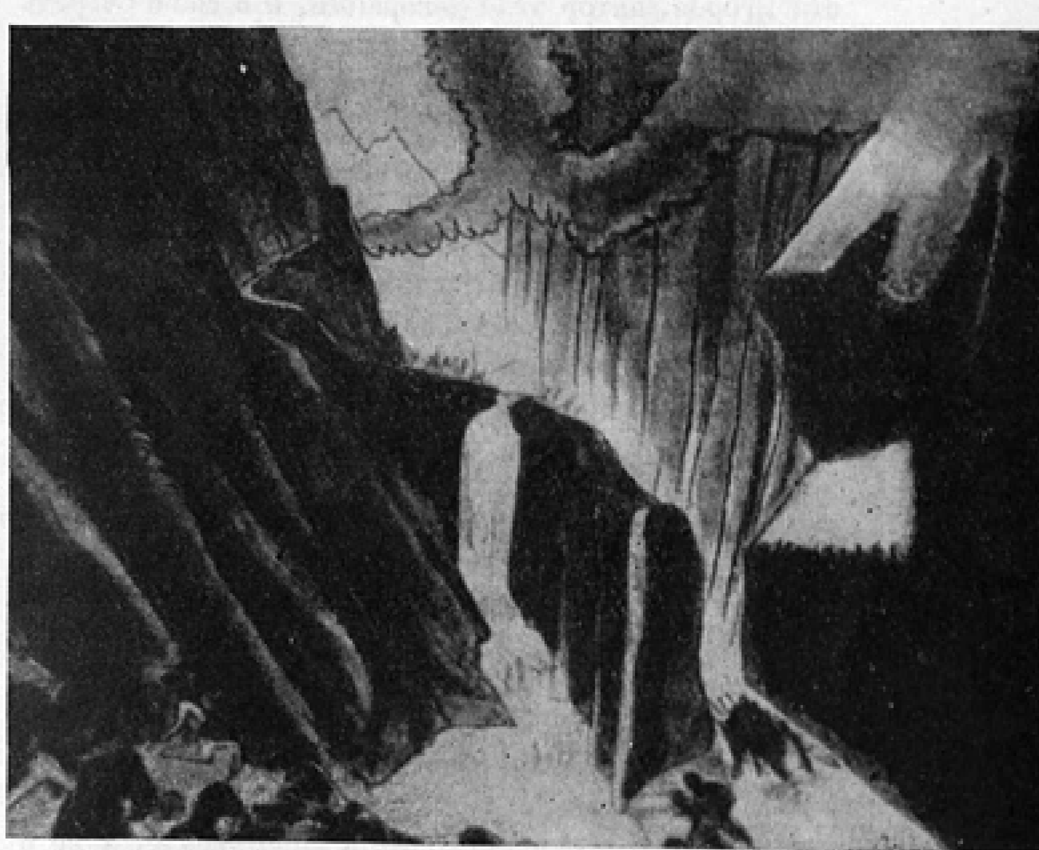


«Степан Разин»

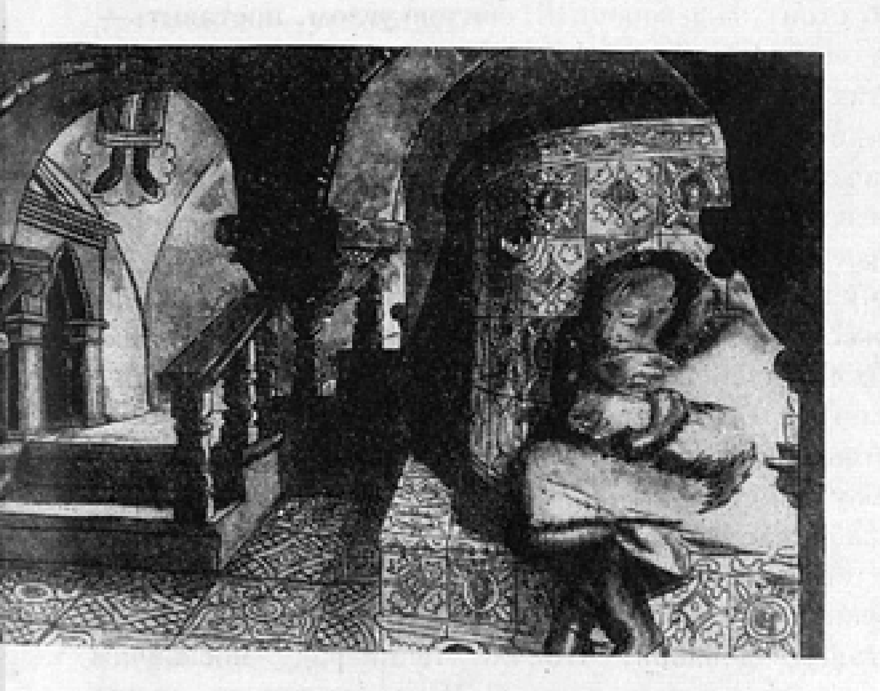


«Конвейер смерти»

«Суворов»



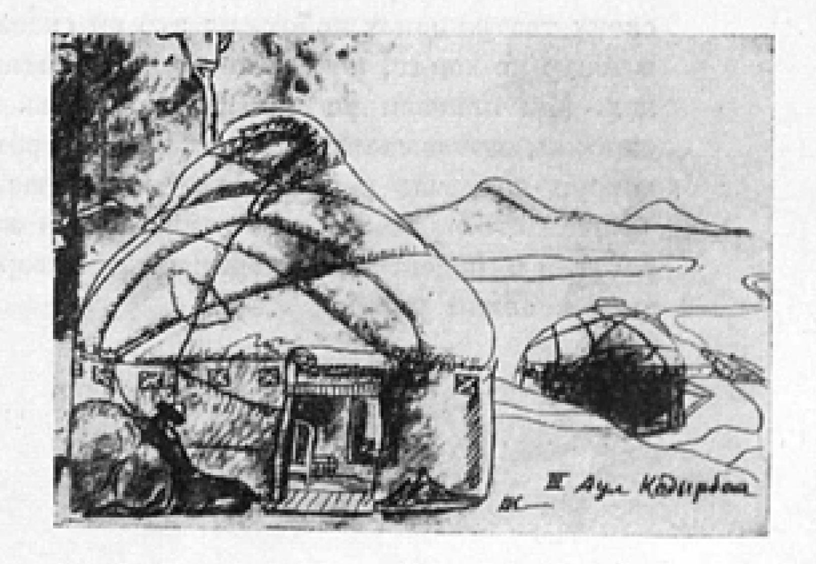
«Кутузов»



«Адмирал Нахимов»



«Джамбул»



А затем попросил не мешать, на что последовал какой-то по-отечески спокойный и веселый ответ Владимира Евгеньевича, что, собственно говоря, мешать-то нечему, так как при такой работе даже «на кино» не заработаешь. Заметив меня, он спросил: «Вы тоже из их компании?» Я сказал, что я из Москвы, и указал на свою декорацию. Он поглядел и сморщился, я старался напомнить ему Строгановское училище, где я его часто видел, оперу С. И. Зимина, много и с восторгом говорил о его «Синей птице», о «Садко» и других работах. Он сделал вид или, может, действительно припомнил меня, не знаю, но, глядя на мою декорацию, с улыбкой спросил: «Значит, это ваша стряпня? Да... всего много, и все ни к чему». Меня это огорошило, я смутился, глубоко огорченный. Тем временем Владимир Евгеньевич снял пальто, положил шляпу и палку и, обращаясь к художникам на лесах, сказал: «Ну, спускайтесь, отдохните, а я поработаю». Они спустились. Владимир Евгеньевич влез наверх. А они обратились ко мне: «Кто это?» Я сказал, что это Егоров, автор этой декорации, и в свою очередь спросил, почему они, не зная, кто он, уступили ему место на помосте. Они растерянно и смущенно объяснили, что недавно окончили училище и чувствуют себя на фабрике неуверенно, а этот человек вызвал у них какое-то доверие, да и кто ради шутки полезет на леса да еще в таком возрасте. И вот мы все молча наблюдаем за тем, что делает Владимир Евгеньевич, а он на листе фанеры, превратив ее в палитру, мешает краски и довольно крупной кистью начинает наносить какие-то формы на одном, на другом, на третьем портрете. Потом сменяет краски и за очень короткий срок, минут за 40, заканчивает 5—6 портретов. Это были люди в треуголках, дамы в чепцах. Мы сидели удивленные скоростью и результатом, а он, спускаясь, весело сказал: «Вот мне бы такие брюки, как у них, так я, пожалуй, «на кино» и даже на ситро заработаю»,— и, взяв меня под руку, потащил в мою декорацию, говоря: «Раз вы бывший строгановец, то я должен объяснить, почему назвал это стряпней». Мне еще больше стало не по себе, но я был рад, что это происходит в Ленинграде, а не в Москве, и мою «стряпню» видят немногие. А он, узнав, что я работаю в кино полтора года, спросил, как я очень обидчив или нет. Я ответил, что с удовольствием выслушаю его советы, и назвал ему ряд своих театральных работ, на это он сказал, что зря в театр не ходит, но что-то обо мне читал в журналах. Мы присели на постель балерины, и он меня спросил, показывая на двери и на огромное окно, вокруг которых расположились лепные картуши: «Зачем это?» Я стал объяснять, что это спальня богатой и известной балерины, за которой ухаживает великий князь.

«Но ведь целиком ни альков, ни добрая часть лепнины не войдут в кадр,— заметил он,— их невозможно снять ни одним объективом; для света здесь тоже места мало да и ставить очень неудобно, так что половина декорации сделана зря, а вот пола мало». И он посоветовал: пока не поздно, метра на три добавить паркет. Я, будучи и без того расстроен, пал духом окончательно и решил для себя, что надо бросать работу в кино, что одного интереса мало, что это дело мне не по плечу, что я не знаю даже и азов. Но тут же, мысленно сравнивая себя с теми художниками, что работали на фабрике «Госкино», я подумал, что я не хуже. Горечь сменилась какой-то злостью, не злостью, а каким-то странным чувством, и, вспомнив, как по его декорации с аппаратом крутился оператор, я как-то подсознательно захотел заставить хлебнуть горечи из того же стакана и Владимира Евгеньевича и стал ему рассказывать, как в его декорации никак не могут найти точку для аппарата и что съемка под угрозой. Но на него это подействовало по-другому, он быстро прошел по декорации, отмерил несколько шагов от арки, потоптался из стороны в сторону, позвал рабочего и, указав палкой на место в полу, попросил прибить кусочек фанеры, сказав, что здесь будет стоять аппарат и снимать нужно объективом 120, а стенку, что стоит за декорацией, сбитою углом, поставить— он опять ткнул палкой — вот здесь. Мне, когда я встал на место прибитой бирки, стало что-то понятно, но, видя мою неуверенность, Владимир Евгеньевич сказал, что художнику кино надо уметь смотреть, представляя угол разных объективов, и здесь же спросил бригадира, подписывая акт приемки: «Почему высоту построили выше на 25 см., чем на чертеже?» Тот объяснил, что не было свободных меньших щитков, я же был удивлен, как это при высоте 8 метров Егоров замечает лишние 25 см. Владимир Евгеньевич спросил, есть ли у меня дела на фабрике. Дел у меня не было, у него до вечера тоже, мы вышли с фабрики. Владимир Евгеньевич остановился в той же «Европейской» гостинице, где и я. Погода была хорошая, и он предложил пройтись пешком, пока не устанем, добавив, что по Ленинграду москвичам надо ходить только пешком. И мы пошли не спеша по улице «Красных зорь», а Владимир Евгеньевич мне стал объяснять, почему назвал мою декорацию «стряпней». «Вот вы сделали красивую декорацию, много лепнины, хорошие двери и окна, богатый альков, кровать, зеркало — все в отдельности и красиво и богато. Очевидно, ходят по павильону кинопрофаны и любуются, а декорация, простите меня, плохая.— Он остановился и продолжал:— Я вижу, что вы все-таки обиделись, но тем и лучше. Плохая, плохая. А дело в том, что для театра она была бы хороша. Так в чем же секрет? — спросил он и.

видя мою растерянность и смущение, сам же ответил на свой вопрос: —В театре она была бы перед глазами зрителя, за целый акт ее смогли бы рассмотреть, она спокойно окрашена и не назойлива, она не мешала бы актерам. А в кино главное надо учитывать, что декорация, снятая общим планом, держится на экране секунд 30—40, и зритель за этот короткий срок ее не увидит, он будет следить за происходящим действием, и вся, простите, ваша «красота» наворочена зря. В кино надо учитывать короткое общение зрителя с общим планом. Надо находить более лаконичные способы декоративного выражения, две-три детали, простые, но характерные для данной эпохи или адресующие к месту действия. Для того чтоб создать ощущение большого объема, можно пользоваться приподнятым полом, то есть пол должен с горизонтального положения приподниматься постепенно вверх, примерно на глубину декорации метров 10—12 на 25—30 см. Стенки тоже должны сокращаться, поэтому я на боковых стенках избегаю ставить двери, чтобы не делать их кривыми. Так же надо делать, если он уместен по характеру декорации, кусочек потолка с наклоном. Тогда вы при малой площади достигнете большой глубины и объема. И не надо так замыкать декорации, оставляйте больше разрывов, щелей — это нужно для света. А главное,— усмехнулся он,— при таком решении вы поставите оператора в такое положение, что он вынужден будет снимать с той точки и тем объективом, каким вы смотрели в эскизный период. С режиссером и оператором, с их планом необходимо считаться, иногда для них приходится делать по 3—4 варианта эскизов, но когда эскиз утвержден и всячески «утрясен», тогда я строю и вам советую. Так что общий план можно снимать только с точки, соответствующей эскизу, и здесь надо точно учесть угол объектива. Декорации, построенные по этому принципу, всегда более выразительны и обходятся дешевле. И, главное, строятся быстрее, а в кино время имеет большое значение. Этому меня научили Дранков и Перский. Ну, я наговорил много, вы на меня не обиделись за то, что назвал вашу декорацию плохой? А если вы согласны с тем, что я наговорил, вы поймете меня и не будете обижаться».

Я сказал Владимиру Евгеньевичу, что в кино я человек новый, а высказанную им точку зрения вполне разделяю и в дальнейшем с радостью — по мере возможности — буду пользоваться его советами...

На следующий день Владимир Евгеньевич сдал декорацию и уехал в Москву. Шло время. Мы встречались то в АРКе, то в МОСХе. Навсегда запомнилась встреча с Владимиром Евгеньевичем поздним весенним вечером в его обиталище на улице Горького. Вечером, проходя мимо бывшей гостиницы, которую вот-вот должны были снести (кругом уже все было разобрано), я обратил внимание на то, что лишь в двух окнах горел слабый неровный свет. Неужели это егоровские окна? Решил зайти. Поднялся по лестнице на второй этаж, в коридоре никого не было, по всему коридору полутьма, свет падал с улицы только через снятые двери из комнат. Однако найти номер Владимира Евгеньевича оказалось легко. Это был единственный номер, где еще висели двери. Постучав, я вошел. Владимир Евгеньевич, сидя на низкой скамеечке, что-то разбирал, на шкафу стояла керосиновая лампа (электричество было выключено, только уцелело и работало радио), падающий свет бросал какие-то нелепые тени. Передавали какую-то грустную музыку, все было так неожиданно. Владимир Евгеньевич был весел и сказал, что решил не уезжать до последнего момента и что Валентина Владимировна (жена) и Наташа (дочь) пошли сейчас смотреть комнаты, которые им дали в новом доме. Я сказал, что у него здесь словно в опере «Богема», только нет Мими. Он оживился, поднялся со скамеечки и предложил заглянуть в коридор. Мы вышли. Владимир Евгеньевич показал на пустые номера и дверные проемы и свет, который падал через них, и сказал, что это не опера «Богема», а Дания, если убрать шум с улицы. Я спросил почему, и Владимир Евгеньевич рассказал следующее: «В былое время Художественный театр имел привычку посылать художника, перед тем как делать эскизы, туда, где происходило действие пьесы, для сбора материала. Мной были к этому времени в Художественном театре, где я главным образом работал, написаны декорации к «Синей птице». Театр решил ставить «Гамлета», а мне К. С. Станиславский предложил делать декорации. Я с радостью согласился. Хотя место действия было и далеко, но в силу традиции и важности постановки меня отправили в Данию. Я объехал ряд замков, сделал большое количество зарисовок. Это были в большинстве замки, принадлежавшие очень богатым и знатным людям, и попасть для осмотра туда было очень трудно. Но когда я говорил, что это нужно для постановки «Гамлета» и что я художник Московского Художественного театра, то передо мной большинство дверей широко открывалось. Я был удивлен, что молодой Московский Художественный театр так популярен, может, помогла «Синяя птица», которая с большим успехом шла у Режан в Париже. В конце концов это не важно, почему знали, а важно, что знали, и на меня это накладывало большую ответственность. Мой гид, зная, что я ищу, и видя ту любезность, с которой нас в большинстве случаев принимали, предлагал посмотреть все новые и новые места. Меня же злило, что когда мы их осматривали, то вместо аскетизма, решеток на узких окнах, цепных мостов, узких лестниц, переходов, родовых

портретов, каминов и закопченных балок я встречал комнаты с мебелью в стиле «модерн», расширенные окна, конечно, без решеток, на стенах штофные обои, паркет, паровое отопление, ванны, телефон, камины с начищенными новыми медными решетками, кухни с газом и уборные с необходимой ручкой над унитазом. И я, понимаете,— весело заговорил Владимир Евгеньевич, — не мог себя заставить поверить, что здесь могла разыграться такая трагедия, как «Гамлет». Большинство замков были очень большие. В них были нежилые команты, вот они-то и представляли интерес, но управители всячески старались навязать другие — переделанные по-современному и по-современному обставленные покои. И удивлялись, что я с таким интересом и упорством рвусь в нежилую часть, а попав туда, зарисовываю все углы, окна, своды, двери, ржавое оружие на стенах, если оно сохранилось, и без охоты рисую жилую часть. Ее приходилось рисовать ради вежливости. Выходя на асфальтовые дорожки и вспоминая постоянную ручку в уборной, я мысленно опять возвращался к «Гамлету», и не верилось, что здесь все это происходило. Я уже раскаивался, зачем поехал: сидя в Москве в библиотеках, я нашел бы гораздо больше материала. Очень трудно было отделить современное от того далекого, что мне было надо, а в Москве меня ждали с эскизами и зарисовками очень требовательные люди — К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и В. И. Качалов, который должен был играть Гамлета. Эта ответственность заставляла меня метаться от замка к замку, и я все же много нашел и много увидел интересного. Когда, прибыв в Москву, я отобрал и дорисовал, то получилась объемистая папка плюс еще эскизы, которые я там сделал. Вот с этим весьма объемистым материалом я и явился к Константину Сергеевичу. Он все посмотрел и в заключение сказал, что «Гамлета» будет ставить английский режиссер Гордон Крэг, он же будет и художником. Я растерялся и был очень раздосадован, а когда Константин Сергеевич предложил мне выполнять декорации по эскизам Крэга, то категорически отказался, и двери МХАТа закрылись за мной навсегда...»

Так мы сидели в номере с керосиновой лампой, за окном шумела обновляющаяся весенняя Москва, а передо мной на низенькой скамеечке расположился уже немолодой, блестящий художник, отбрасывая большую тень на стене в каком-то странном ракурсе. В коридоре шумел ветер, и хлопали окна от сквозняка в пустых номерах. Хрипела тарелка радио. Мне сделалось не по себе. Внутри что-то щемило. Но вот в коридоре раздались шаги, Владимир Евгеньевич радостно сказал: «Ну вот и духи». Очевидно, он был под влиянием того, что, вспоминая, рассказывал мне о «Гамлете».

В комнату вошли жена и дочь... С этого странно трогательного дня я как-то полюбил Владимира Евгеньевича. На «Мосфильме» мы виделись чаще. Владимир Евгеньевич делал картину за картиной.

Мне пришлось работать с Егоровым над «Степаном Разиным». Владимир Евгеньевич делал эскизы декораций, я — эскизы костюмов. Ставила фильм давнишний друг Владимира Евгеньевича О. В. Преображенская.

Эскизы были готовы, и в дирекции студии был назначен на 11 часов просмотр. Но время тянулось, а нас все не звали. Наконец, в третьем часу пригласили в кабинет директора. Мы расставили эскизы. Все члены Художественного совета расселись, а Владимир Евгеньевич стал прощаться.

На вопрос, в чем дело, он ответил, что мы ждали три часа и с нас довольно, надо ценить время. Повернулся и направился к двери. Никакие уговоры не помогли. Он сказал: «Что тут говорить! Если эскизы подойдут — хорошо, нет, вы знаете, где я живу: пришлите. Да вообще об искусстве не говорят, его надо уметь понимать, чувствовать и видеть». Повернулся и ушел. Все были удивлены, но поняли, что Владимир Евгеньевич был в чем-то прав. Все-таки в его возрасте терпеливо просидеть три часа в приемной — это многовато.

В воссозданном в 1945 году Московском высшем художественно-промышленном училище (бывш. Строгановское) мы два года вели вместе композицию. Владимир Евгеньевич был очень требователен, не терпел украшательской засоренности, воспитывал у учеников стремление к ясному и лаконичному раскрытию темы, четкому рисунку и насыщенности цвета. Он ориентировал их на русское искусство, образцы которого приносил из музея училища. К расфранченным девушкам и юнцам относился более чем сдержанно, да и они не совсем понимали его, хотя он неоднократно и подробно объяснял поставленную перед ними задачу. Как-то он не выдержал: «Ну, вот что, из вас, я вижу, композитор не выйдет, и вы, хотя бог и отменен, все же попробуйте помолитесь, а я поеду на бега (это была его страсть), и если выиграю, то куплю вам швейную машину, и вы шейте бюстгальтеры, это верней». Сказано это было без злости и весело, что так самолюбие «потерпевшей» не было оскорблено.

Однажды он сидел в столовой училища и завтракал. Перед ним стоял стакан чаю без сахара и кусок черного хлеба — врачи посадили его на жесткую диету. Новая пожилая и видно сердобольная заведующая библиотекой сочла его за старика натурщика, подошла к нему и, положив перед ним три рубля, сказала: «Папаша, вот возьмите и позавтракайте». Сказала довольно громко, а народу в столовой было много. Владимир Евгеньевич встал

и молвил так: «Маловато, дочка. Что же получается, давай посчитаем, сколько выходит. Профессор — раз, народный художник — два, лауреат — три, дважды орденоносец — четыре. По семьдесять пять копеек приходится, маловато. Я, дочка милая, без чинов и заслуг, молодой и то брал больше. А если хотела помочь, надо было б тихонько, как будто отдаешь долг, а то при всех. Нет уж, возьми». И заведующая библиотекой под веселый шум окружающих покинула столовую, а Владимир Евгеньевич продолжал рассуждать, что добро надо делать тоже умеючи и не афишировать.

Когда Владимиру Евгеньевичу исполнилось семьдесят лет, то дома, в кругу семьи и друзей, была отпразднована юбилейная дата, получены телеграммы и адреса с трафаретными пожеланиями долго жить и успешно работать. А на деле здоровье его пошатнулось, и его перестали тревожить с работой на кинофабрике. Это он остро почувствовал. Как-то я иду по коридору училища и вижу его сидящим на стуле и сосредоточенно разглядывающим свои новые ботинки.

«Что, любуетесь?»

«Нет, вот думаю, сношу я их или меня в них положат в гроб. Жаль, больно хороши. Да и дорогие».

Сносить после этого разговора он успел не одну пару.

В училище он вел рисунок. С ним работали Л. Дмитриев и его любимец А. Соловьев. Работали больше они, хотя и он сам изредка брал карандаш. Но мне как-то сказал: «Я понимаю, что меня держат так, для вывески, «за ради Христа». Видно, он понимал, что вышел из строя, и это его тяготило, хотя он работал на конкурсы и дома всегда что-то рисовал. Из многократных разговоров я сделал вывод, что он, подводя итоги своей работы, был недоволен. Он понимал, что мог сделать гораздо больше, и говорил: «Вот помру, а что останется? Ничего. Кинокартины, так же как и театральные спектакли, сойдут, большинство уж сошло, а эскизы — это только для разговоров с режиссером, вон их сколько под кроватью».

Говорил он это искренне и, конечно, был создан для большего, хотя то, что он сделал для кино и театра, огромно. Он радостно говорил о «Синей птице»: «Она высоко залетела, видно, меня переживет, как пережила многих из ее создателей. Как-то пошел я на утреннее представление, подошел к окну администратора и говорю: «Я Егоров, мне бы пропуск»,— а он тянет в окошечко руку и называет свою фамилию. Пожали мы друг другу руки, он и говорит: «Дедушка, спектакль-то для детей, а вы как будто вышли из этого возраста». Я стою и думаю, что обратиться-то не к кому, большинство уж на Новодевичьем... и давно. Говорю ему опять, что я Егоров, а он мне опять называет свою фамилию да еще и улыбается: ну и что же, что Егоров. А я ему: «Но ведь не ты делал декорации для «Синей птицы», а я». Тут он прозрел и дал мне, извиняясь, пропуск на откидное место».

Шло время. Владимир Евгеньевич аккуратно, без опозданий являлся на уроки. Его система была проста, но, как все простое, трудна, требовала большой зоркости, внимания и упорного труда.

На заседаниях Ученого совета он всегда был принципиален, говорил довольно резко и многое очень верно. Он ненавидел подражательство и излишества.

Любим он был на собраниях МОСХа, на секции художников кино и театра. Молодые художники кино его понимали и ценили, хотя он и не преподавал там, где они учились, во ВГИКе. Но, как они говорили, они учились у него на его эскизах, планировках и кинодекорациях к картинам, которые он делал, а там было чему поучиться. Однажды я увидел его радостным, веселым, он рассказал, что вчера у него был режиссер Е. Дзиган с оператором и директором картины «Джамбул» и что они предложили ему сделать эскизы. Он взялся за эту работу и сказал, что скоро улетает на родину Джамбула для сбора материала. Был снова в форме, бодр и жизнерадостен. Но когда он вернулся, то стало понятно, что поездка его утомила, что возраст брал свое. Но все же эскизы были чудесны, и, глядя на них, думалось, что их делал талантливый молодой человек лет 26—27, а не убеленный сединами старец, которому за семьдесят. Такова сила воздействия его искусства, вечно бодрого и жизнеутверждающего. Товарищи с киностудии говорили, что палка Владимира Евгеньевича так же сверкает в воздухе, как и раньше (он, когда строил декорации, всегда указывал что куда палкой, как дирижер).

75-летний юбилей Егорова был отмечен очень хорошо. В Доме кино была его выставка, а на торжественном заседании было много адресов, подарков и цветов. Цветами была заставлена вся сцена. Я, сидя с ним рядом, чувствовал, что он очень доволен, шутил: «Зачем столько цветов? Лучше бы деньгами дали». Всех поздравляющих он благодарил и целовал. А когда ему от ВГИКа вручала адреса девушка, то обратился к публике за разрешением поцеловать ее три раза. Зал весело разрешил.

В 1957 году Владимир Евгеньевич заболел и на следующий учебный год все же ушел на пенсию. Изредка я его видел в сквере около кино «Ударник», недалеко от дома, где он жил. А в 1960 году его не стало. На прощальном митинге было много его друзей. Говорилось о том, что мы потеряли большого, талантливого художника, а С. В. Герасимов очень верно определил искусство В. Е. Егорова одним словом: солнечное.

Коллективная рецензия

Художественные течения в советском кино

РАЗГОВОР О КНИГЕ А. В. МАЧЕРЕТА*

Александр Вениаминович Мачерет — один из старейших наших кинорежиссеров, сценарист, непосредственный участник творческого процесса развития отечественного кинематографа, стоявший, так сказать, «по ту сторону» экрана, — попытался систематизировать и обобщить многолетние свои наблюдения, раздумья, свой собственный творческий опыт, опыт своих коллег по искусству, осмыслить пестрый и сложный путь становления и развития советского киноискусства. Так родилась недавно выпущенная в свет издательством «Искусство» его книга «Художественные течения в советском кино».

Появление такого труда вызвало интерес историков, теоретиков кино, критиков. Редакция журнала «Искусство кино» и сектор истории кино Института истории искусств Министерства культуры СССР провели совместное обсуждение книги А. В. Мачерета. На совместном заседании была представлена кафедра истории кино Всесоюзного государственного института кинематографии.

Выступавшие говорили, что книга А. Мачерета — значительное явление в кинолитературе этого года. Достоинство книги в том, что в ней отброшены ставшие иногда, к сожалению, привычными умозрительные схемы, согласно которым многосторонний процесс становления советского киноискусства подменялся лишь борьбой двух полярных тенденций — традиционализма и новаторства, реализма и антиреализма, «поэзии» и «прозы» и т. п., что история кино дается, не в пример бытовавшей до последнего времени традиции, не изолированно, а на широком фоне тех процессов, которые имели место в литературе.

Все отмечали удачно нарисованные А. Мачеретом творческие портреты советских кинорежиссеров старшего поколения — С. Герасимова, И. Пырьева, С. Юткевича, Ю. Райзмана, Г. Козинцева и Л. Трауберга и других (хотя отдельные характеристики вызвали споры).

Сейчас, когда после XX и XXII съездов партии советское общество вступило в новый исторический этап, пришло время по-новому осмыслить процесс развития нашего искусства. В этом смысле исследование А. Мачерета, отмеченное свежестью, оригинальностью суждений автора, тонкими наблюдениями, не всегда, правда, бесспорными выводами, весьма своевременно.

«Настала пора теории, — говорит С. Фрейлих. — Мы изучили достаточное количество фактов, и теперь надо углубить наши представления о процессах развития киноискусства. Для этого историю нужно соединить с теорией». И достоинство труда А. Мачерета С. Фрейлих видит в том, что он историко-теоретический. По мнению Н. Зоркой, книга А. Мачерета — «свидетельство тех больших процессов, которые проис-

---

* А. В. Мачерет, Художественные течения в советском кино, М., «Искусство», 1963.

ходят в науке о кино... Стали появляться новые труды, смелые и самостоятельные».

Наряду с достоинствами книги участники коллективного разговора отмечали ее недостатки, выражали несогласие с иными положениями и выводами автора, спорили с ним и между собой по различным теоретическим проблемам, историческим аспектам, которые так или иначе затронуты в книге.

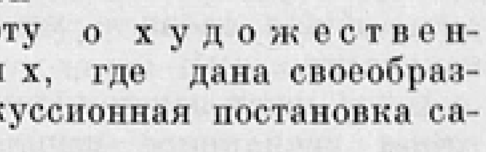
●

Споры вызвал принцип отбора материала, исследуемого в книге.

— А. Мачерета прежде всего интересует не история советского кино в целом, а развитие творческих течений и их борьба,— говорит С. ГИНЗБУРГ.— Поэтому он для доказательства своих мыслей не обязан был рассматривать все важнейшие фильмы или анализировать творчество всех крупнейших мастеров. Но право выбора материала, примеров для аргументации своих идей не дает еще оснований для авторского произвола. Между тем в ряде случаев субъективные вкусы автора или просто нежелание повторять важные, но уже высказанные до него мысли приводят его к тому, что он односторонне освещает некоторые звенья творческого процесса, а другие просто опускает, хотя они имеют первостепенное значение. Видимо, этим объясняется, что в книге можно найти только случайное упоминание имен Вертова и Кулешова и что в ней этапному фильму «Чапаев» уделены всего две не слишком содержательные страницы.

— В книге огромнейший материал личных наблюдений и фактов, накопленных автором,— сказала Н. ЗОРКАЯ, — сочетается с очень четкой и ясно выраженной собственной авторской концепцией развития советского кино. И это очень важно. Дело в том, что за время догматизма в киноведении мы стали бояться концепций.

Привыкнув к схемам обзорных и фактографических работ, мы забыли о том, что концепция — это особый аспект рассмотрения материала, в чем-то непременно субъективный. Концепция представляет и особый отбор фактов, и вольные их сочетания, подчиненные авторской логике, проблемному ходу исследования. Предъявляя автору упреки: а почему не названо то-то, почему не упомянут такой-то режиссер или фильм, мы демонстрируем как раз непривычность к трудам концепционным.



Мы говорим А. Мачерету: «А почему у вас нет анализа актеров ФЭКСов, а где у вас Протазанов, где, наконец, «Чапаев»? Как же это вы не описываете самый выдающийся фильм 30-х годов?»

Но ведь А. Мачерет написал не историю советского кино, а проблемную, концепционную работу о художественных течениях, где дана своеобразная, в чем-то дискуссионная постановка самого вопроса.

Да, не нужен в данном случае Протазанов А. Мачерету. В другой книге, может быть, он о нем специально напишет.

Мы браним автора: у вас столько-то строк о «Чапаеве». Мне кажется, я понимаю, почему он не дал развернутого анализа этого фильма, хотя в «Чапаеве» действительно сосредоточены важнейшие проблемные узлы 30-х годов. Но ведь «Чапаев» много раз описан, во многих киноведческих трудах последних лет анализируется развитие кино от «Броненосца» к «Чапаеву». Очевидно, А. Мачерет стремился избежать этого хода, в какой-то степени уже ставшего традиционным. Он рассматривает общий процесс развития по другим вехам, пусть и менее высоким, но тоже определяющим магистральную линию движения киноискусства. Он ведет свое рассуждение сквозь «Встречный», «Дела и люди», где столь интересно и тактично автор выступает сразу в двух лицах — создателя и критика последнего фильма.

Может иметь право на жизнь такая логика?

Бесспорно.

Слишком прекрасен, слишком велик и дорог советскому киноискусству «Чапаев», чтобы превращать его в объект официального ритуала. О фильме много написано и будет еще очень много по доброй воле исследователей. Поэтому я не нахожу нужным считать, сколько строчек уделил А. Мачерет «Чапаеву», а сколько «Встречному».

В своем выступлении Я. ВАРШАВСКИЙ сказал:

— Эпиграфом-девизом к своей книге А. Мачерет избрал слова В. Либкнехта: «...каждый должен напрягаться и тянуться сам, даже когда его ведет наилучший проводник». Автор был верен этому девизу: его труд вполне самостоятелен и оригинален, представляет собой результат личных многолетних размышлений о многообразии художественных явлений в нашей кинематографии. При этом А. Мачерет не только помогает читателю увидеть и осознать, как богато художественными течениями советское кино, как они необыкновенно интересны, он делает попытки разграничить эти течения и точно охарактеризовать их. А сделать это куда труднее, чем снова и снова повторять общие слова о многообразии нашего искусства.

Автор ищет закономерные связи и между типом сценарного мышления, характером режиссуры, принципами операторского решения фильма и природой актерского искусства. Там, где ему удалось найти такие закономерности — скажем, в главах, посвященных творчеству Г. Козинцева и Л. Трауберга, Ю. Райзмана,— там книга читается с большим интересом.

Читая эти страницы, думаешь, что автор пытался сложить своего рода «Менделеевскую систему», охватывающую творческие явления советского киноискусства.

Систематизация в искусстве — дело крайне трудное и рискованное: ведь живая жизнь словно нарочно обманывает и огорчает исследователей, переливаясь через стенки намеченных им «клеточек». Но тем более проницательным должен быть исследователь — надо постигать диалектику творческой жизни, предусмотреть движение «из явления в явление», перерастание «из клетки в клетку», как это сделал Менделеев в своей таблице. Раз уж А. Мачерет писал не этюды об отдельных режиссерах, а искал цельную концепцию эстетического развития советского кино, надо сказать, что, во-первых, в его «таблице» многие «клетки» действительно неизвестно почему остались незаполненными и, во-вторых, надо было искать диалектику перехода от явления к явлению.

Фактически в книге не нашлось места для Дзиги Вертова, для александровской комедии, для многих других своеобразных кинематографических явлений. Как бы ни относился автор к протазановскому кинематографу, обойти его молчанием нельзя, если делаешь попытку выстроить обобщающую концепцию многообразия советского кино. Если предлагаешь именно концепцию, а не собрание отдельных характеристик.

Творчество Дзиги Вертова не только очень значительно само по себе — бесспорна диалектическая связь между вертовским фильмом и «Броненосцем «Потемкин» Эйзенштейна, между новаторскими монтажными исканиями обоих режиссеров, между их стилистикой. Дело здесь не в арифметике страниц, а в диалектике исканий. Одинаково интересны и близость «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева», и различие этих фильмов. Здесь-то и можно было бы проследить диалектику общих, наследуемых исканий. (Любопытно, как в своей книге о Ю. Райзмане М. Зак проследил движение этого мастера к «прозаическому» кинематографу от метафорического кино.)

Наконец, советская кинематография обрисована в книге «сама по себе», мы не узнаем почти ничего существенного о взаимодействии в широком смысле слова с кинематографией других стран, то есть о взаимных притяжениях и отталкиваниях, об идейной борьбе, о творческих открытиях, увлекающих художников других стран.

Видимо, объясняется это вот чем: автор оставался верным избранному им девизу, но несколько пренебрег помощью «проводника», то есть коллективного труда советских киноведов, эстетиков. Вот почему его книга оказалась все-таки не обобщающей концепцией, а рядом портретов, очерков, иногда очень точных, остро наблюдательных, хорошо оснащенных множеством деталей, иногда приблизительных. Работа словно прервана... Надо продолжить ее, не ослабляя собственных усилий и не забывая о «проводнике».

●

Возражения С. Гинзбурга вызвало то, как изображено в книге становление метода социалистического реализма в советском кино.

— А. Мачерет утверждает,— сказал С. Гинзбург,— что начало советскому киноискусству положили так называемые агитфильмы, которые он именует фильмами одной идеи, что затем их сменили фильмы «подмененной темы», то есть такие, которые

приспосабливают к стандартным сюжетам буржуазного кино новое, революционное содержание, и что, наконец, как deus ex machina, появился Эйзенштейн, которому искусство обязано возникновением новой системы изобразительных средств.

Хотя сами по себе разборы ранних советских фильмов, которые даны в книге, очень хороши, с определением их стилистики и особенно их значения для истории советского киноискусства мне хочется поспорить.

Неправ А. Мачерет, когда он находит в характерном для многих ранних советских художественных фильмов стремлении к символическому или аллегорическому воплощению идей революции влияние символизма (фильм «Дети учат стариков») либо стандартов старого коммерческого кино («Последняя ставка мистера Энниока»).

Символическое или аллегорическое воплощение авторских идей вовсе не является обязательным признаком символизма. Дело совсем в ином. В годы великих революционных преобразований искусство, вставшее на сторону революции, всегда ищет ее аллегорического истолкования. В кромвелевской Англии поэты вдохновлялись библейскими сюжетами, а во Франции художники-якобинцы — античной мифологией и гражданскими добродетелями Древнего Рима. В первые годы Великой Октябрьской революции революционно настроенные мастера театра стремились ответить на запросы нановых зрителей постановками «Разбойников» Шиллера, «Овечьего источника» Лопе де Вега и «Каина» Байрона, а художники-графики создавали политические плакаты, на которых изображали красноармейцев былинными богатырями. Так же обстояло дело и в кино. Художники, впервые берущиеся за воплощение революционных идей, потому нередко прибегают к аллегориям и символам, что конкретный материал новой, революционной действительности ими еще недостаточно освоен, что воплощать новую жизнь в формах самой жизни они еще неспособны.

Здесь я подхожу к основному своему разногласию с А. Мачеретом. Главная линия развития советского киноискусства шла не через агитфильмы и не через лабораторные поиски новой системы выразительных средств, а через х р о н и к у. Эта линия была предугадана Лениным, утверждавшим, что производство собственных фильмов надо начинать с хроники. Работа в хронике имела огромное познавательное и идейно-воспитательное значение для первых художников советского кино. И можно заметить, что от простой фиксации материала новой жизни они шли к изобразительному истолкованию его в композиции кинокадров, затем к публицистическому осмыслению ее монтажными средствами и, наконец, к воссозданию в формах, подсказанных хроникой, как это произошло в фильме «Броненосец «Потемкин». Искусство Эйзенштейна возникло не спонтанно — его подготовили операторские работы Левицкого, Тиссэ, Новицкого, Лемберга, документально-публицистические фильмы Вертова. То же влияние документализма, фактографии, которая в ранние годы Советской власти имела далеко не отрицательный смысл, можно обнаружить в экспериментах и теоретических взглядах Кулешова с его поисками естественного поведения людей на экране, четких, выразительных, легко читаемых композиций и монтажных сочетаний.

●

В связи с вопросом о становлении социалистического реализма в кино С. ФРЕЙЛИХ возражает автору книги:

— А. Мачерет определяет социалистический реализм не как метод, а как направление. Это, конечно, неверно, и автор за свою методологическую ошибку расплачивается неоднократно. Так случилось, например, в сопоставлении «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна и «Парижанки» Чаплина. Мне понравилась смелость подобного сопоставления несопоставимых, казалось бы, явлений. Но, к сожалению, автор не извлекает теоретической пользы из этого сравнения. Беря равновеликие таланты, можно было бы сопоставить эпохи, породившие разные методы мышления в искусстве. Здесь вставал важнейший вопрос эстетического отношения социалистического реализма к реализму критическому. Однако поскольку автор не говорит о методе вообще, проблема ускользнула от него. Более того, он теперь и о направлении не говорит. Сравнение «Потемкина» и «Парижанки» идет лишь в плане анализа различного использования детали. Таким образом, метод был сведен вначале к направлению, а теперь, по существу, к жанру. Но для выяснения соотношений использования деталей в поэтическом и прозаическом фильмах лучше было сопо-

ставить «Потемкина» не с «Парижанкой», а, скажем, с «Третьей Мещанской» А. Роома.

Далее. Поскольку нет ощущения социалистического реализма как метода, объединяющего стили, как принципиально нового этапа в философии искусства, не прочерчивается основная, генеральная линия развития советского кинематографа. А в великом разнообразии истории кино есть единство.

Я очень люблю анализ технологии искусства, без него мы ничего не поймем в природе мастерства. А. Мачерет—мастер такого анализа. Но иногда он остается только в сфере технологии, то есть останавливается на полдороге к выводам. История кино — это великая стройка. Ее надо увидеть с фасада, с боков, но главное, надо за лесами увидеть лица героев фильмов. Однако мы не увидели в книге за этими лесами лица Чапаева, лица Шахова, лица Максима, лица Алеши Скворцова. А ведь именно поиски героя, а не что-нибудь другое определили поиски выразительных средств кинематографа.

В мировом кино и сейчас идет борьба за право дать свое определение сущности человека и объяснить его психологию, мотивы поступков. В процессе этих поисков складывается язык современного кино, сходный во многом по технологии, но различный по методам мышления.

Упреки автора книги в адрес трехтомных «Очерков истории советского кино» во многом справедливы, и мы, их авторы, сами об этом писали, в частности в связи с характеристикой ФЭКСов. Но опять-таки отношение автора к методу как к направлению не дает ему возможности углубить эту характеристику. Если в первом томе «Очерков» было налицо методологическое огрубление (например, творчество Г. Козинцева и Л. Трауберга механически разделили на период ФЭКСов и период трилогии о Максиме), то А. Мачерет и вовсе не показал, к чему они пришли, как они стали художниками социалистического реализма.

В книге не всегда увидены вещи именно в движении.

●

Выступает И. ДОЛИНСКИЙ. Он не согласен с тем, как А. Мачерет оценивает творчество С. Эйзенштейна, и с тем, откуда автор ведет начало «интеллектуального кинематографа». В книге идет тот самый спор с Эйзенштейном, который был с ним у автора обсуждаемого исследования, когда он делал свой фильм «Дела и люди». И. Долинский считает, что внешне А. Мачерет вроде бы отдает Эйзенштейну все почести, которых тот заслуживает, но по существу он его принижает.

— Ведь нельзя же всерьез считать,— продолжал он,— что все сделанное мастером до «Броненосца «Потемкин» плохо. Эйзенштейна и «интеллектуальный кинематограф» надо начинать со «Стачки»... Автор неверно считает стремление Эйзенштейна к эмоциональной образности, к символу отрицательной стороной его искусства.

Оратор отмечает, что неверно сводить «интеллектуальный кинематограф» к одному Эйзенштейну, как это делает А. Мачерет.

— Автор приводит, правда, в этой связи примеры из Пудовкина, Довженко, однако индивидуальность каждого остается у него за скобками. Тут бы следовало установить человечность «интеллектуального кинематографа» у Пудовкина, философичность, фольклорность «интеллектуального кинематографа» у Довженко. Это чрезвычайно важно. Не случайно ведь Эйзенштейн так восхищался «Концом Санкт-Петербурга». Именно в Пудовкине он почувствовал человека, который необычайно тонко, очень человечно и, я бы сказал, очень лирично осуществляет то интеллектуально-содержательное искусство, которое он ставил так высоко.

Поэтому, мне кажется, нужно уметь видеть принципы Эйзенштейна не только в творчестве самого Эйзенштейна. Тогда мы получим более полное представление об этом мастере, о его искусстве.

Конечно, теория «интеллектуального кинематографа» Эйзенштейна имела много отрицательных сторон. Автор совершенно справедливо указывает на них, но все положительное пропадает и остается только отрицательное отношение к фильму «Октябрь», к фильму «Старое и новое» именно вследствие того, что это есть «умозрительный кинематограф».

С оценками творчества С. Эйзенштейна, данными в книге А. Мачерета, не согласен также С. Фрейлих. Он говорит:

— Картины Эйзенштейна «Октябрь» и «Старое и новое» увидены в книге, к сожалению, только с позиций прошлого Эйзенштей-

на. А Мачерет не почувствовал движения Эйзенштейна и при этом придал слишком большое значение теории «интеллектуального кино». Это ведь была рабочая концепция, кирпичи ее пошли на строительство большого теоретического здания, которое Эйзенштейн возводил всю жизнь, завершил его практически в «Грозном», а теоретически — в монументальном труде «Неравнодушная природа».

Книга А. Мачерета, — заканчивает С. Фрейлих, — как мы видим, интересна не только тем, что она решила в истории кино, но и теми размышлениями, которые она в нас будит.

●

Участники заседания обсудили и отдельные стороны труда А. Мачерета. Так, Н. Зоркая отметила:

— Мне больше нравится первая часть книги, посвященная немому кино. Там, может быть, благодаря отдаленности, исторической перспективе автор нашел и точные формулировки и необходимое расположение материала. Мне хотелось бы рассуждать о книге с позиций самой книги и руководствуясь теми принципами, которые автор для себя избрал. Мне кажется, что, когда автор ближе подходит к современности, он, справедливо выступая против подхода к произведениям одной эстетической системы с критериями другой эстетической системы (это у всех нас наболело!), порой сам встает на такой догматический путь. И он выстраивает новые схемы, которым очень мешает материал. Да, материал искусства, те самые «неповторимости», о которых писал во введении автор. Ведь самое трудное для исследователя — сохранить объективность. В данном случае для А. Мачерета оказалась важнее всего схема выстроенной им концепции. И он начинает подгонять материал, кромсать, дробить. Тогда уже приходится говорить не об аспекте и ракурсе рассмотрения фактов, а об их искажениях.

Приведу пример. Он чрезвычайно широко разбирает фильмы немого периода, но, переходя к фильмам 30-х и последующих годов, обращается только к «фланговым» — бытово-психологическому направлению, с одной стороны, и романтическому — с другой. Посередине оказывается «экспрессивное» течение. При этом к бытово-психологическому кинематографу отнесен, например, Г. Чухрай. Но ведь это же, строго говоря, неверно.

А. Мачерет анализирует творчество М. Ромма как проявление «экспрессивного» течения. Он очень подробно и обстоятельно анализирует «Мечту», «Убийство на улице Данте» и другие картины М. Ромма и в то же время сознательно опускает фильм «Ленин в 1918 году», потому что эта картина разбивает его концепцию.

Книга при всех своих достоинствах обнаруживает одну общую для киноведения и вообще для искусствоведения слабость — слабость терминологии.

Автор говорит об «эстетике рассудочности» как основе эйзенштейновских картин. Этот термин мне кажется в высшей степени неудачным. Я думаю также, что употребляемый автором термин «романтический» не отвечает тем понятиям, которые он подкладывает под него. Думаю, что термин «классический стиль» даже со ссылкой на Луначарского тоже не характеризует то, о чем говорит автор. В общем, повторяю, терминология — наша общая беда.

●

В заключение совместного заседания слово взяла его председатель Л. ПОГОЖЕВА.

Отметив достоинства книги, ее живой творческий характер, она, как и другие, заострила внимание на том, что является в книге А. Мачерета спорным или недосказанным.

— Автор говорит о движении, о развитии эстетических направлений и концепций в разные времена, — сказала Л. Погожева, — и очень интересно анализирует их применительно к 20-м и 30-м годам. Затем он переходит к нашему времени. И для всех этих весьма различных периодов в истории кино устанавливает некие общие, единые категории стиля, но без их исторического раскрытия и объяснения. Не может удовлетворить такое неопределенное толкование, например, терминов «романтическое направление», «романтизм», потому что я вспоминаю совершенно обойденный в книге материал киноискусства конца 40-х — начала 50-х годов — скажем, творчество М. Чиаурели и других, близких ему художников, которое тоже квалифицировалось в свое время как направление романтическое.

Не хватает историзма и драматизма в изображении борьбы направлений, их движение выглядит в книге чрезвычайно мирным, благополучным. С принятых автором несколько общих позиций он не объяснил бы очень многих явлений истории кино. Следовало бы проанализировать в книге понимание романтизма и реализма, каким оно было в годы господства догматических представлений в искусстве. Я не согласна с мнением о том, что нам нужно опасаться классификации. Если мы будем избегать всяких классификаций, потому что они неполны, мы вообще никогда ни к какой научной терминологии не придем — ведь каждая терминология в конце концов условна.

В последнем разделе книги говорится о четырех видах сюжетов. Один из них определяется как сюжет, решенный в плане образной дидактики. Что же, это верное определение известного вида сюжетов. Но было бы интересным проанализировать причину происхождения этой образной дидактики. Откуда такие сюжеты появились? Какая эстетическая концепция за этим понятием скрывается? В книге, однако, на эти вопросы ответа нет. Я думаю, что автором для иллюстрации взят не тот пример, он мелковат: фильм «Сверстницы» элементарно плох, на его примере никакую теорию подтвердить нельзя.

Далее. В книге выделен тип сюжета, который определяется как «сюжет движения формы мысли». Это интересное определение, но оно трактуется настолько широко, что под эту рубрику у автора подходят и «Повесть пламенных лет», и «Человек идет за солнцем», и «Хиросима, моя любовь». Думается, что эти явления, сходные по чисто внешним, формальным признакам и совершенно различные по существу, неправомерно зачислять в какую-то единую рубрику. Это производит впечатление очевидной неточности, потому что по сути в этих трех произведениях нет ничего общего.

Я бы поспорила с автором и в отношении третьего типа сюжетов, который называется им «сюжет с опорой на крепкую историю». А. Мачерет анализирует очень интересный фильм «А если это любовь?» и делает вывод, что это и есть сюжет типа «крепкой истории». Думаю, что это неверно, особенно если согласиться с дальнейшими суждениями, в которых автор отводит этому типу сюжета место только в детективных, приключенческих, фантастических произведениях.

Очень жаль, что автор не объяснил движения в современном искусстве, не довел своего рассказа о борьбе направлений до наших дней. Интересная и живая книга А. Мачерета имела бы более законченный характер, если бы в ней была еще одна глава — о кинематографии наших дней.

●

Итак, совместное заседание подошло к концу. Много вопросов и проблем было поднято и обсуждено в связи с книгой А. Мачерета. Дискуссия вызывает плодотворные размышления о многообразном процессе становления и развития советского кинематографа. Бесспорно, во всяком случае, одно — А. Мачерет, обладающий собственным огромным творческим опытом, написал интересную книгу, попытался в определенном аспекте рассмотреть некоторые исторические и теоретические проблемы кинематографа. И хотя А. Мачерет неправ в своих суждениях об эстетике творчества Эйзенштейна, неточен иной раз в терминологии и в кое-каких других вопросах, затронутых в книге, он прав в главном: он отважился на многотрудный подвиг, на анализ сложных явлений, и споры, возникающие вокруг поднятых им вопросов, обогатят наше представление о процессах, происходивших и идущих сейчас в нашем киноискусстве.



Ан. ВАРТАНОВ

О букве, о профессии и еще кое о чем...

Как мало изучаем мы работу художника кино! ...Я написал эту фразу и запнулся: как же все-таки — художника кино или художника *в* кино? Вроде бы разница в одной букве, но она, эта буква, способна привести нас к противоположным позициям в споре о сути этой профессии.

Было время, не столь, впрочем, давнее, когда синтез искусств (и, следовательно, профессий) в кино понимался весьма своеобразно. Один из виднейших наших режиссеров писал в 1952 году: «Цветная кинокартина по своей форме есть живопись, ожившая, движущаяся во времени и пространстве», — силясь доказать, что в кино «могут быть целиком использованы в с е средства статической плоскостной живописи»*. При такой постановке вопроса художник мог считать экран холстом гигантских размеров, на котором он создавал свои живописные композиции, любуясь нюансами света и тени и не очень-то заботясь об остальном. Я вспоминаю некоторые фильмы того времени, где зрителям показывали, как набор красивых открыток с видами, бесконечные кадры-картины. Художник и эскизами к будущему фильму и снятыми кадрами как бы говорил: посмотрите, какой я есть, вчера еще я писал разные там пейзажи и натюрморты маслом, а теперь вот, сменив кисть на цветную пленку, остался самим собой, не изменил себе.

Появилась даже некая теория о создателях фильма как о пришлых людях. Сценарист — это писатель, пришедший из литературы (отсюда столь усердно подчеркиваемая в те годы идентичность киносценария литературным жанрам), актеры — пришельцы из театра (твердая уверенность, что никакой разницы в игре на сцене и на экране не существует— об этом нет-нет да и сегодня прочтешь), ну, а художники, естественно, прибыли из лона изящных искусств. Художник, дескать, всегда есть художник, только он может быть там, у себя, в живописи, а может и пожаловать к нам, в кино. Так появилось понятие: художник, пришедший в кино, художник в кино. В то время не было киносценаристов, киноактеров, кинокомпозиторов, кинохудожников, были писатели, актеры, композиторы, художники — в кино.

Я начал свои краткие заметки о книге Г. Мясникова «Художник кинофильма»* с экскурса в прошлое (хотя, может быть, следовало бы прежде всего поздравить нашего читателя с выходом в свет первой книжки о кинохудожнике) потому, что иные вчерашние заблуждения помогают лучше понять сегодняшние проблемы (не говоря уже о том, что это поможет нам по достоинству оценить рецензируемую книгу). Надо сказать, что перед автором книги, как перед каждым, кто берется обозреть часть какого-то целого,— а работа художника кино, несомненно, лишь часть творческого труда создателей фильма, — стояла реальная опасность преувеличения доли участия художника в кинотворчестве. Тем более что Г. Мясников — сам кинохудожник, один из талантливейших представителей этой профессии, сделавший в соавторстве с М. Богдановым ряд превосходных картин. Преодолеть эту опасность автору помогает верное, я бы подчеркнул — единственно верное понимание единства компонентов произведения искусства. «Слово, звук, цвет, композиция и прочее воспринимаются в фильме не как таковые, взятые отдельно, а в их сложной взаимосвязи». Эта мысль у Г. Мясникова — не дань уважения коллегам по искусству, а основа понимания буквально всех творческих проблем, теоретический стержень книги. Конкретизируя это положение, автор пишет: «В процессе работы над фильмом нужно думать не только и не столько об отдельных частностях фильма, а о том, каково их место в общей композиции произведения». Исходя из главного, из творческого замысла фильма, автор определяет ту конкретную задачу, которая выпадает на долю художника. Подчиненность этой задаче не смущает Г. Мяснико-

* Категорическое «все» подчеркнуто не мной, а автором приведенных слов. Будь моя воля комментатора, я бы в этих цитатах подчеркнул в с е слова, ибо каждое из них вопиет против истины.

* Г. А. Мясников, Художник кинофильма, М., «Искусство», 1963.



ва: «И хотя художник свою работу подчиняет общему художественному замыслу, — говорит он, — его творчество не становится от этого менее значительным и сам художник не теряет своей творческой индивидуальности.

Напротив, его замысел обогащается, а фильм становится выразительнее».

Мы привыкли както в своих рассуждениях исходить из того, что замысел фильма — прерогатива сценариста. В лучшем случае этот замысел разделяет (или попросту покорно воплощает на экране — в зависимости от теоретической позиции судящего о вопросе) режиссер. О замысле других создателей фильма говорить обычно не принято. Г. Мясников делает в этом отношении значительный шаг вперед: он рассматривает замысел фильма как плод коллективного творческого труда.

В самом деле, прослеживая шаг за шагом пути формирования изобразительного строя фильма, его стилистики, Г. Мясников показывает, как зерно, заложенное в литературном сценарии, развивается в экспликации и эскизах художника, в режиссерском сценарии, в выборе натуры оператором и т. д. На всех этих стадиях предварительной работы над фильмом замысел уточняется, корректируется, приобретает полноту и определенность. К моменту начала съемок это уже целостное, окончательно сформировавшееся представление об облике будущего произведения. Иногда результатом фиксации изобразительного замысла на бумаге является даже раскадровка будущего фильма по планам: сколько кадров в режиссерском сценарии, столько эскизов, в которых уже предусмотрены и композиция, и ракурс, и монтажные стыки.

Думается, что позиция автора книги плодотворна и в теоретическом и в практическом плане. Во-первых, она подтверждает положение марксистской эстетики о единстве содержания и формы, ибо замысел, понятый лишь как отвлеченная, общая идея, не воплощенный в конкретную ткань образно-выразительных средств, есть теоретическая абстракция, не больше. Во-вторых, необходимость параллельного и взаимообогащающего пути становления художественного замысла фильма у его соавторов (за что постоянно ратует Г. Мясников в своей книге) является условием, при котором возникает стилистическая целостность и художественная гармония всех компонентов будущего кинопроизведения.

Анализируя конкретную работу над формированием изобразительной стороны будущей картины, Г. Мясников показывает многообразие путей, ведущих к успеху. «Для фильма,— пишет он,— принципиально не важно, кем осуществляется фиксация зрительных образов в эскизах — режиссером, оператором или художником». В одном случае, когда речь идет о предварительных рисунках С. Эйзенштейна к фильмам, где он был и сценаристом и режиссером, можно говорить об изобразительном замысле, возникающем даже раньше словесной фиксации будущих эпизодов, ибо «у мастеров, постигающих мир, как Эйзенштейн, главным образом через восприятие зрительных образов, художественный замысел фильма может наиболее полно воплотиться в результате его предварительного графического оформления».

Другой путь (так было, например, в работе над фильмом «Коммунист» Ю. Райзмана; художники М. Богданов и Г. Мясников) состоит в том, что в подробных обсуждениях режиссерского сценария «за круглым столом» со съемочной группой возникает и постепенно выкристаллизовывается та изобразительная среда, в которой будет происходить действие.

Еще одна возможность, использованная при создании «Ильи Муромца», — совместные поездки оператора и художника на поиски натуры до начала работы над эскизами и режиссерским сценарием. В этом случае конкретные пейзажи определяли границы, в которых могли развиваться поиски изобразительного стиля фильма.

Тем или иным путем (их может быть, очевидно, столько же, сколько индивидуальностей в искусстве) достигается одна цель: создается целостный изобразительный облик будущего фильма. В результате, вполне понятно, что в «готовом фильме работу художника различить нелегко: ее качество тем выше, чем она естественнее и, следовательно, незаметнее».

Расин любил повторять — моя трагедия готова, мне осталось только написать ее. В этой парадоксальной формуле подчеркивается решающая роль предварительной творческой работы в искусстве. У Г. Мясникова, казалось бы, тоже можно прочесть фразу, противоречащую всем азбучным киноистинам: «Фильм создается не тогда, когда актеры вошли в декорацию, а оператор поставит свет, не на съемочной площадке, он создается раньше, в сценарии, в творческих обсуждениях, в эскизах художника, в кинопробах и репетициях. На съемочной площадке происходит только осуществление задуманного и подготовленного». Но в книге нет умаления сложностей съемочного периода: просто всячески

подчеркивается необходимость донести до экрана и, следовательно, до зрителя все, что найдено и сделано на ранних стадиях. Именно на этом решающем этапе съемок художник кино, оставив бумагу и кисть, приобретает множество других профессий, которыми он, если хочет успеха, должен владеть в совершенстве. В каких только вещах не приходится разбираться художнику, решать, давать конкретные указания! Г. Мясников приводит в книге немало живых примеров, показывающих разносторонность задач, встающих перед художником.

Честно признаться, многое из того, что вносит художник в фильм, я как критик, по традиции, становящейся уже дурной, относил за счет режиссера, оператора, осветителя — кого угодно, но только не художника. Книга Г. Мясникова — и в этом еще одно ее достоинство — широко очерчивает круг творческих интересов и обязанностей, связанных с профессией кинохудожника.

Столь же широко охватывает автор и самый материал исследования: в книге коротко, но интересно рассказано и об истории кинодекорационного искусства, и о творческих особенностях цвета в кино, и о гриме, и о костюме. Фактически книга «Художник кинофильма», выпущенная «Искусством» в серии «Библиотека молодого кинематографиста», оказалась полезной не только для тех, кто начинает свой путь в искусстве, но и, с одной стороны, для широкого читателя, с другой — для теоретиков и практиков кино. Книга эта стала фактически введением в новую область киноведения, которая, очевидно, находится где-то на границе с теорией изобразительных искусств. После выхода работы Г. Мясникова стало ясным, как интересна для изучения эта область кино, как велики ее возможности и сколько простора в ней не только для таланта художника-практика, но и для анализа исследователя-теоретика.

Евгений ВОРОБЬЕВ

Репортаж о кинорепортаже

Свыше тридцати пяти лет оператор и кинорежиссер Борис Небылицкий неразлучен с кинокамерой. Ученик талантливых мастеров Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, он всегда стремился быть в гуще жизни и потому стал свидетелем и участником многих событий. Теперь он рассказал в книге* о своем жизненном пути, который тесно связан с советской документальной кинематографией. Вот почему его книга так насыщена атмосферой больших событий, а с ее страниц отчетливо проступает образ нашего современника.

Долгие годы странствий... Автор побывал с кинокамерой во всех уголках страны — в Белоруссии и на Охотском море, в Вичуге и на Колыме, в Ферганской долине и в Донбассе, на Волго-Доне и в Целинном крае, а в годы войны—на многих фронтах.

Один из интересных разделов книги посвящен боевой деятельности кинооператоров на фронтах Великой Отечественной войны и в партизанском тылу. Многие кинооператоры погибли смертью храбрых при исполнении служебного, воинского долга, но какие замечательные боевые эпизоды запечатлели они для истории! Особенно насыщенны, полны жестокой правды кадры, снятые под огнем в сверхтрудных условиях, когда от оператора требовалась подлинная храбрость. Таковы фронтовые съемки операторов Владимира Сущинского, Михаила Глидера, Бориса Шера и их боевых товарищей. Владимир Сущинский снял свой последний эпизод, последние тридцать метров за несколько минут до смертельного ранения — самой кровью оператора проявлена эта пленка.

Вот последний кадр войны, который удалось снять Б. Небылицкому: гитлеровцы открывают танковые люки, спрыгивают с брони на землю, послушно поднимают руки и сдают свои парабеллумы. Это было в глубине Германии, в городке Амштетен, в начале мая 1945 года.

Автор не расставался с кинокамерой, но часто выступал также как сценарист и режиссер. Кинодокументалиста называют журналистом экрана, а Борис Небылицкий остается интересным журналистом и тогда, когда в руке у него блокнот, в котором он ведет свой дневник.



Высокое искусство кинооператора-документалиста заключается в том, чтобы подсмотреть и запе-

* Б. Небылицкий, Репортаж о кинорепортаже, М., «Искусство», 1962.

чатлеть на пленке значительные мгновения нашей жизни, самые характерные признаки эпохи. Для этого нужно быть очень наблюдательным, приглядистым, дальнозорким, обладать обостренным чувством нового.

Со страниц книги встает образ талантливого режиссера Михаила Слуцкого. Сколько в его лентах жизнелюбия, монтажной выдумки, теплого юмора!

В основе фильма «День нового мира» режиссеров Р. Кармена и М. Слуцкого лежала идея, выдвинутая М. Горьким,— показать обыкновенный день в жизни Советской страны именно для того, чтобы увидеть его волшебную необыкновенность. Фильм снимали девяносто семь операторов. Одним из них был автор книги. Вместе с Евгением Мухиным он снял начальные кадры фильма — восход солнца у маяка на мысе Гамов на берегу Тихого океана. И вот фильм о дне 24 августа 1940 года стал красноречивой летописью времени.

Михаил Слуцкий по-новаторски обогащал жанровые возможности документального кинематографа, умело раскрывал большое в малом, частное в общем. Его работы, так же как фильмы А. Ованесовой, всегда заражали эмоциональностью, которой — увы! — так не хватает многим хроникальным лентам, снятым в наши дни и смонтированным умелыми, но несколько холодными руками.

Борису Небылицкому довелось много работать с М. Слуцким, и эта совместная работа оказала сильное влияние на автора книги. Б. Небылицкий вспоминает эпизод из фильма Слуцкого о Киргизии. Там смонтированы такие кадры: идут занятия в балетной школе, юные балерины в трико и белоснежных пачках репетируют танец из «Лебединого озера». А с гор в это время спускается верхом на коне киргизская женщина в национальном костюме. Затем она поднимается по ступеням театрального подъезда, приоткрывает дверь в танцкласс. Оказывается, это мать юной балерины, репетирующей с подружками танец маленьких лебедей. Радостная встреча с дочерью. Звучит текст: «Думала ли эта киргизская женщина, что ее дочь станет белым лебедем?» Б. Небылицкий описывает, как в фильме «Советская Украина» Слуцкий остроумно снял сцену из шекспировского «Гамлета», которую играют артисты колхозной самодеятельности. А минутой позже Гамлет, в ботфортах, в старинном камзоле отдыхает в антракте за кулисами. Он свертывает самокрутку и вдруг деловито говорит сидящему рядом Полонию: «Если бы ты, Иван Максимович, вовремя подбросил солярочки, я бы вчера вспахал гектара два сверх плана...» Так мы знакомимся с трактористом из колхоза имени Буденного.

Книга Б. Небылицкого снова укрепляет нас в мысли, что подлинный успех не может прийти к кинодокументалисту, если он тяготеет к внешней красивости, если он, хотя бы мысленно, твердит во время съемки: «Спокойно, снимаю!».

Успех сопутствует тем, кто не чурается острых конфликтов и жизненных противоречий, кто улавливает неуловимые мгновения и подробности жизни. И пусть иные кадры стремительно сменяют друг друга на экране и длятся долю секунды — в этой мимолетности может отразиться самая характерная черта нашего времени.

Книга бы намного выиграла, если бы автор внимательнее присмотрелся к той болезни, какой наша кинопублицистика долго и тяжело болела в годы, связанные с культом личности, когда глубокое проникновение в жизнь часто подменяли парадные съемки, а рядовой советский человек, которого обидно именовали «винтиком», оставался в тени или вовсе за краем экрана.

И сейчас еще наряду с полноценными документальными фильмами, подобно «Людям голубого огня» Р. Григорьева, на экраны выпускается немало серых, невыразительных фильмов. Это горькие плоды творческой робости, шаблона, бездумности, недостатка воображения у сценаристов, операторов и режиссеров документального кино.

Нечего греха таить, часто наша кинохроника показывает явление в общем его виде, не вскрывая его характерных, неповторимых черт. А обязанность настоящего кинопублициста — подмечать эти черты, невидимое делать видимым, скрытое делать явным, улавливать киноглазом самое сокровенное.

Нашей кинохронике остро не хватает разнообразия жанров — от кинофельетона до чисто «видовой» картины или психологического портрета. Хорошо если бы кадры нашей кинохроники были чаще согреты улыбкой. Для этого, конечно, оператору или режиссеру должно быть в высокой степени присуще чувство юмора. И здесь снова хочется помянуть добрым словом Михаила Слуцкого, о котором так хорошо рассказано в книге Б. Небылицкого.

Эту книгу с интересом прочтет и кинодокументалист, и кинолюбитель, и рядовой кинозритель. Он закроет ее с чувством благодарности к автору, который познакомил его со многими талантливыми людьми, беззаветно отдающими себя этой трудной области, и помог проникнуть в творческую лабораторию киножурналиста. В людях этой профессии, по справедливому убеждению автора, «должны гармонически сочетаться взволнованность поэта, патриотизм гражданина, искусство живописца, расчет инженера и непременно выносливость грузчика...»

Среди наших киножурналистов много одаренных работников, отвечающих всем этим требованиям. И зритель уже в ближайшее время ждет появления интересной кинопублицистики о сегодняшнем дне.

В. БАСИН

Объективность?

Современная наука все более активно обращается к кино как к одному из эффективнейших средств научного исследования и обучения. Точность, достоверность, объективность и устойчивость фиксации наблюдаемых явлений, способность увеличивать размеры, ускорять и замедлять процессы, способность к повторному воспроизведению показываемого — все эти технические качества кино обеспечили ему широкое, с каждым днем все более возрастающее применение в естественных науках — физике, химии, физиологии, микробиологии, медицине и многих других.

Наряду с применением в естественных науках кино используется также в науках об обществе— в социологии, этнографии, антропологии, археологии и других. Кино и в социальных науках служит прежде всего эффективным средством наблюдения, методом научной документации. Однако оно может быть использовано и как средство научного анализа, интерпретации фактов. В этом отношении накоплен известный опыт, в фильмотеках мира имеется не одна тысяча километров кинолент, дающих богатейший материал для социальных наук. В теоретической литературе по кино появляются исследования, обобщающие этот опыт.

Недавно в «Докладах и документах социальных наук», издаваемых ЮНЕСКО, вышла работа профессора Свободного университета в Брюсселе Люка де Хойш «Кино и социальные науки»*. Автор взял на себя труд сделать обзор большого числа документальных фильмов разных стран с точки зрения их использования для работ по социологии. В международном плане такого обзора еще не было.

Читатель почерпнет в этом обзоре информацию о зарубежном опыте использования кино в сфере социальных наук.

В первых четырех главах приводятся сведения об образовании и деятельности международных и национальных организаций в области этнографического и социологического фильма, о дискуссиях, которые развернулись за рубежом по вопросу о научном значении этих фильмов, о характере социологической информации в кино, а также о многих других актуальных вопросах научного кино.

Особую главу профессор Хойш отводит для краткого очерка по истории этнографического и социологического фильма в главнейших странах Европы и в США.

Исследование снабжено научным аппаратом — библиографией работ по данной проблеме, перечнем организаций по производству и распределению научных фильмов в разных странах, издаваемых ими каталогов, каталогом научных фильмов, указателем имен ученых и кинодеятелей, работающих в области научного кино.

К сожалению, научная ценность работы профессора Хойша теряет очень много оттого, что в ней дается необъективная информация о деятельности советских кинодокументалистов, по праву считающихся одними из лучших в мире.

Прежде всего ничем не оправданным является то, что в главе по истории развития этнографического и социологического фильма автор ограничил себя рассмотрением лишь «тенденций этнографического фильма в СССР» (раздел так и называется). Если учесть, что Хойш вместе с другими буржуазными этнографами и киноработниками понимает под этнографией лишь изучение культуры архаичных народов, то станет ясным, что вне поля зрения исследователя осталось подавляющее большинство фильмов выдающихся советских кинодокументалистов Д. Вертова, Р. Кармена, Э. Шуб, Я. Блиоха, Я. Посельского, Р. Григорьева, И. Копалина, А. Медведкина и других. Между тем большое значение этих фильмов в социологическом отношении не может вызвать какого-либо сомнения.

Касаясь истории возникновения и развития двух методов съемки социологического фильма и справедливо отмечая выдающуюся роль Флаэрти в разработке метода «организованной» съемки, профессор Хойш в духе дурной традиции буржуазного киноведения связывает метод «пассивной» камеры с именем Дзиги Вертова. В книге советского исследователя творчества Вертова Н. П. Абрамова «Дзига Вертов» (1962) убедительно доказана ошибочность подобной точки зрения. Наряду с Вертовым — теоретиком принципов «киноглаза», «жизни, снятой врасплох», и т. д., был Вертов—художник, который первым в истории кино отказался от информационного принципа хроники и организовывал материал так, чтобы лучше выразить общественную идею. Относить Вертова к сторонникам «пассивной» камеры значит игнорировать почти всю его художественную практику.

Причиной необъективного, тенденциозного подхода к освещению деятельности советских кинодокументалистов, на наш взгляд, является не только отсутствие необходимой информации и следование «традиции» буржуазных историков кино, но и

---

* Luc de Heusch, Cinéma et sciences sociales, Panorama du film ethnografique et sociologique. «Rapports et documents de sciences sociales», № 16, 1962.



безусловно тенденциозная идейно-теоретическая позиция автора.

Публикуя труд профессора Хойша, ЮНЕСКО выражало надежду, что он послужит основой для последующих дискуссий. Эти надежды, вероятно, будут оправданы, поскольку исследователь касается целого ряда актуальных проблем. На некоторых вопросах мы и остановимся.

Хойш правильно подчеркивает методологическую трудность выделения социологического фильма во всей громадной кинопродукции. Имеется большое число игровых фильмов (автор особо отмечает в этой связи фильмы С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, некоторые произведения итальянского неореализма), социологическое значение которых трудно переоценить. Однако исследователь, изучающий социологические фильмы, вправе ограничить себя рассмотрением какой-либо одной группы фильмов, и Хойш исследует лишь документальные фильмы, отметив при этом «произвольность такого ограничения».

В теории и истории кино по сей день очень трудным и запутанным остается вопрос о типовых и жанровых различиях кино. Хойш предлагает свою типологию социологического фильма: фильмы-документы, социально-пропагандистские фильмы, фильмы, снимаемые для научно-исследовательской работы.

Характеризуя каждый из этих видов социологического фильма, Хойш подходит к оценке значения социально-пропагандистских фильмов с типично буржуазно-объективистской позиции. Противопоставляя последние фильмам-документам, он пишет, например: «Как только между образом и нами встает идея, невольно возникает враждебная реакция», «смутное ощущение обмана» и т. д. По-видимому Хойш считает, что объективность несовместима с политическими «пристрастиями», с партийностью. При этом автор явно не в ладу с фактами. Любовь миллионов людей к выдающимся произведениям документального кино, пропагандирующим высокие идеи мира, гуманности и социальной справедливости (фильмы Вертова, Ивенса, Кармена, Торндайков и другие), убеждает в том, что «враждебная реакция» зависит не от наличия идейности в фильме, а от определенного х а р а к т е р а этой идейности. Безусловно, апологетический характер многих документальных фильмов деятелей буржуазного кино приводит к тому, что, как справедливо констатирует Хойш, «предмет трактуется искаженно», пороки замалчиваются, социальная критика притупляется. Такие фильмы, разумеется, не могут не вызвать у зрителя «смутного недоверия». Все это вроде бы должно быть известно автору, но, оказывается, профессор Хойш с трудом разбирается в вопросе о том, «что такое хорошо и что такое плохо». «Очень трудно, — пишет он, — бывает отличить хорошую пропаганду от плохой». Если автору это действительно «трудно», фильмы тут, право, не виноваты. Нам представляется весьма вероятным, хотя автор нигде и не говорит об этом, что именно его буржуазно-объективистская позиция привела к тому, что он в своем исследовании игнорировал большинство советских документальных фильмов, социально-пропагандистская направленность которых выражена весьма отчетливо.

Кинодокументалисты нашей страны и других социалистических стран открыто, с позиций коммунистической идейности, глубоко и научно воспроизводят на экране социальную действительность.

Центральным дискуссионным вопросом исследования Хойша является спор о двух методах съемки фильма: методе «пассивной», «скрытой» камеры и методе организованной съемки, «участвующей» камеры. Хойш приводит аргументы как сторонников «объективной» камеры, так и защитников организованной съемки. Сам он всецело присоединяется ко второй точке зрения.

В связи с тем, что в научно-документальных фильмах «господствующим элементом» является «качество самой съемки, чувство реальности», Хойш касается вопроса о роли монтажа в этих фильмах. По его мнению, эта роль не является «первостепенной», а сводится главным образом к отрицательной функции — устранять излишества, отбирать и т. д. Заслугу Флаэрти Хойш видит, в частности, в том, что тот был первым, для кого главное — это выражение реальности, а не выразительность монтажа.

В этих высказываниях Хойша несомненно имеется недооценка функции монтажа. Ведь что такое монтаж, как не «логика» языка кино?! Проблема монтажа в научном кино еще требует решения.

В целом труд профессора Хойша мог бы быть полезным не только содержащейся в нем информацией, но и теоретическим осмыслением опыта кино для исследований и обучения в области этнографии и социологии, если бы автор стоял на действительно объективных позициях. И можно только выразить сожаление, что дискутировать с автором приходится не только по актуальным теоретическим проблемам кино, но и по таким вопросам, которые давно уже не являются дискуссионными.



Что такое «моя роль»?

Такие удачи редки. Это было на одном из вгиковских просмотров. Юрий и Ренита Григорьевы показывали «Венский лес» своим однокурсникам. Я сидел позади Жанны Прохоренко, чуть наискосок, и видел актрису одновременно и в зале и на экране. У меня была возможность сравнивать, сопоставлять. Тогда меня поразило несходство оживленной актрисы в зале и анемичной, имитирующей динамику чувств девушки на экране.

— Это была неудачная роль,— говорит Жанна. И поправляется.— Это была не моя роль... Я не люблю вспоминать об этом фильме...

Мы сидим в одном из бесчисленных крохотных холлов «Мосфильма». Пустой холл, плоские, немного унылые стены, тишина, ничто не отвлекает внимания, можно смотреть на собеседника, удивляться. Да, удивляться, ибо сидящая передо мной Жанна решительно ничем не напоминает знакомую по экрану актрису.

— А что это такое — ваша роль? — спрашиваю я, и Жанна задумывается.

— Так всегда: приходит корреспондент, спрашивает — какая ты? Отвечай немедленно. Ищет подтверждения тому, что сам про тебя думает... Это очень трудно — ответить. Ведь это не о роли, а о себе... Меня всегда приглашают на роли чистых и светлых девушек, вызывающих симпатию, даже сочувствие. Так было в «Балладе о солдате», в фильме «А если это любовь?», в «Венском лесе» и в «Непридуманной истории». Я понимаю: это замечательные человеческие черты. Но плохо, если они выражены в роли только внешне. А мне хочется сыграть роль действенную, в которой нравственная чистота выражена в поступках. Вот в «Балладе» Алеша Скворцов тоже «чистый и светлый», но это видно из действия... А героини моих последних фильмов очень пассивны... Да не только моих. Вот вы задаете мне вопросы, а теперь я у вас спрошу: можете вы мне назвать в последних наших фильмах действенную женскую роль?

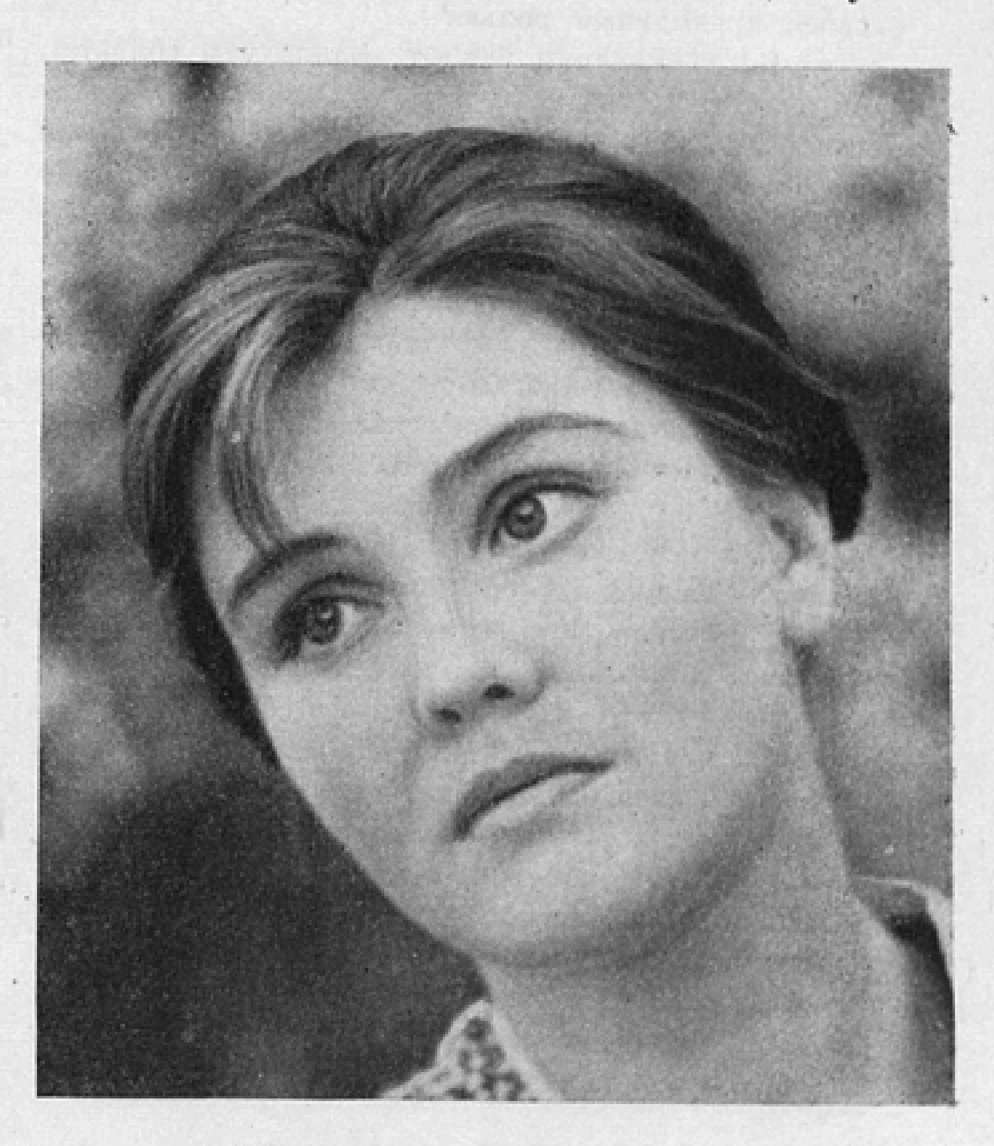
Теперь задумываюсь я. Мысленно перебираю фильмы...

— «Простая история»?..

— Да, но там зрелая, взрослая женщина,— отвечает Жанна.—А роль девушки, молодой женщины? Я сама вам назову. «Машенька». Пусть это было давно. Это очень сегодняшний фильм. Я люблю этот образ, и, как только случается, смотрю картину. Меня интересует именно такая роль.

Такой роли у Жанны Прохоренко еще не было.

И если бы мне пришлось определить характер ее героинь, я сказал бы — замкнутость, неразвернутость, нераскрытость. Полуопущенные глаза, полу-



опущенные плечи, старательно сомкнутый рот, неподвижные, выжидающие руки.

«Чистая и светлая» — это первым увидел Чухрай, это стало портретом актрисы и в последующих фильмах. Лицо ее призвано вызывать симпатию и сочувствие, и гримеры старательно замазывают веснушки, ассистенты следят, чтобы еще невиннее и лучистее сияли глаза, чтобы — не дай бог! — не полезла на экран порывистость жестов и озорство улыбки. Видимо, портрет этот правдив. Можно принять и такое, но мне вспоминаются редкие «выходы» из состояния ожидания, скованности, настороженности, которое играет Жанна во всех почти своих ролях. Я имею в виду некоторые эпизоды фильма «А если это любовь?».

Не случайно, говоря о действенной роли, Жанна упомянула последний райзмановский фильм. Не случайно именно в фильме Ю. Райзмана она сумела сыграть наиболее интересно и значительно.

— Я очень люблю некоторые сцены этого фильма—эпизод с матерью, финал... Мне кажется, то, что происходит с моей героиней в финале, очень глубоко. Если бы вы пришли к ней с вопросами, она не скоро ответила бы вам — какая она... Она не скоро рассказала бы, что с ней произошло, что в ней изменилось... В этой роли была большая внутренняя динамика. Ее было интересно играть.

— Может быть, вы были подготовлены к ней своей предыдущей ролью?

— Когда Райзман увидел «Балладу о солдате», он сказал: эту девушку я буду снимать... Прошло почти два года, а он помнил обо мне и пригласил на пробы. С Райзманом мне легко работалось. До прихода в группу я слышала, что он просто «замучивает» актеров бесчисленными репетициями. А на самом деле ничего подобного не было. Перед каждой съемкой он очень бегло проходил со мной «по ощущению эпизода», мы проговаривали текст и начинали...

Уже исчезла чуть ироническая складка в углу рта. Жанна увлечена, она спорит.

— Раньше когда я поступала в Школу-студию МХАТ, я мечтала о ролях героико-романтического плана — савинских, ермоловских... А теперь мне ближе другое. Вот недавно я видела «Чочару» с Софией Лорен в главной роли. Она меня поразила: яростная, почти истеричная, некрасивая. Очень хорошо, что в этом фильме она некрасивая. Здесь красота мешала бы... Сейчас я мечтаю о такой роли. А приходится играть меланхолически-мечтательные... Зрители, наверно, думают, что я и в жизни такая: сижу, вышиваю, вздыхаю у окна... А я хожу на охоту, люблю верховую езду...

Мне кажется, что она хочет сейчас, немедленно, хоть краешком «пройти» по такой роли. Сейчас она менее всего похожа на свой экранный портрет, и мне снова вспоминается давний вгиковский просмотр «Венского леса» и поразившее меня тогда несходство актрисы и ее экранного двойника.

— Скажите, Жанна,— спрашиваю я,—вы снимались в фильмах таких мастеров, как Чухрай, Райзман, а совсем недавно — у Де Сантиса... Как формировался ваш экранный облик, ваш актерский тип?

— Он никак не формировался, — улыбается Жанна.— Я говорила уже о работе с Райзманом. На съемках «Баллады» было совсем иначе. Это связано, конечно, и с бурным художественным темпераментом Чухрая, а главное, с тем, что тогда я только пришла в кино. Это была моя первая роль. Чухрай выверял каждый жест, каждую интонацию, каждый «поворот» характера. Он учил меня очень важному — сдержанности, снимал всякий намек на наигрыш. Ведь в этом, мне кажется, специфика актерской игры в кино...

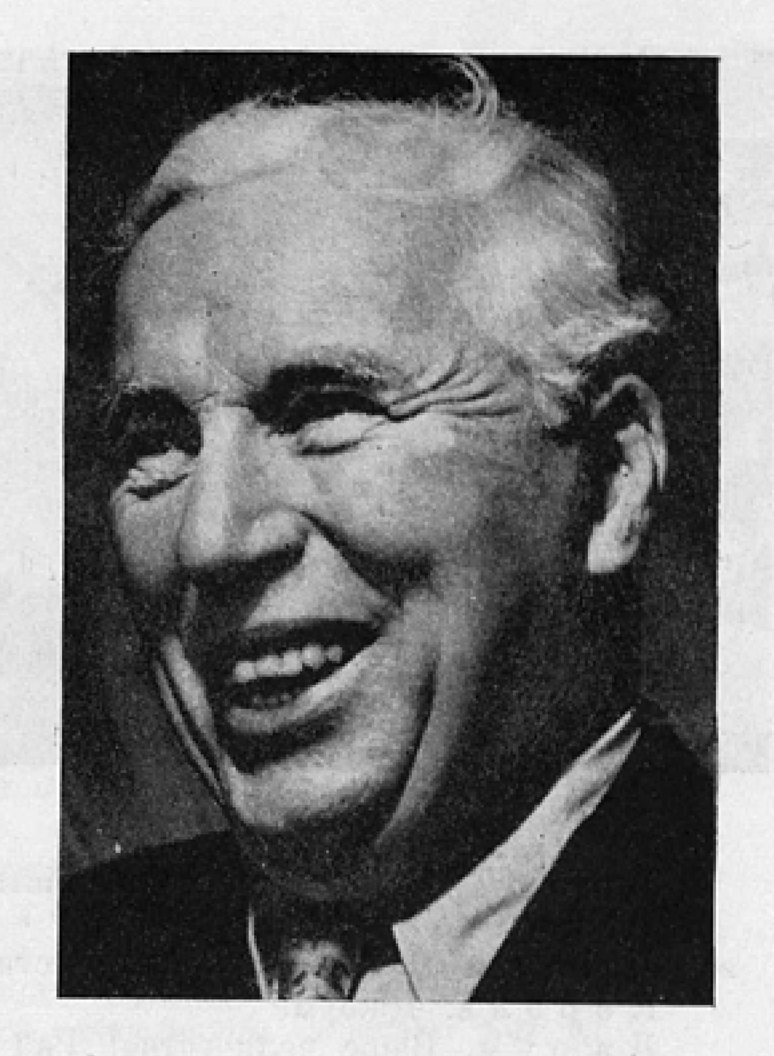
Начинающую актрису учили сдержанности. В «Балладе о солдате» это было необходимо. Но как бы она не привела в будущем к постоянной скованности, замкнутости образа. Недаром актриса так опасается возникновения штампа!

— А как вам работалось с Де Сантисом? Не мешало, скажем, незнание языка?

— Нет. Мы почти не прибегали к помощи переводчика. С Де Сантисом очень легко, просто работается... Я помню, он сидел у аппарата, когда снимали мой крупный план. Я рыдала, и Де Сантис рыдал тоже. Он словно воссоздавал вместе со мной ритм переживания. И это без натяжки: он действительно переживал все, что происходило с каждым героем. Я потом наблюдала за ним: он всегда так работает... Мне очень нравится роль, которую я играла у него в фильме «Они шли на восток». Это совсем маленькая роль, всего один эпизод. Я, правда, еще не видела себя на экране: едва закончились съемки, как я перешла на другую картину, но, пожалуй, никогда еще я не играла с такой внутренней отдачей. Это простая крестьянская девушка. Она вовсе не героиня, она и нужна была режиссеру, я думаю, только для того, чтобы еще трагичнее была смерть одного из героев, крестьянского паренька из Италии, бессмысленно гибнущего на войне. Но в этой роли есть динамика — моя героиня попадает в такие драматические обстоятельства, что ей приходится проявлять всю силу и красоту, всю естественность чувства, на которое она способна.

... Жанна, наверное, сама не замечает, как увлечена. Кажется, она заново переживает роль, в ней живет сейчас та действенность эмоции, которой ждет актриса в будущей своей героине. Может, это и есть первый шаг к ее «Машеньке»?..

М. ЛЕСОВОЙ



В апреле нынешнего года исполняется 75 лет со дня рождения одного из величайших представителей мировой прогрессивной культуры, замечательного кинематографиста Чарльза С. Чаплина.

Каждый фильм Чаплина — событие, каждая его работа касается самых актуальных, самых жгучих проблем современности. Таков и его последний по времени фильм «Король в Нью-Йорке», сочетающий с выдающимися художественными достоинствами боевую гражданственность, страстный протест против уродливых явлений жизни капиталистической Америки. Недаром реакционеры всех мастей с таким ожесточением ополчились на этот полный гнева и бичующего сарказма фильм.

Мы полагаем, что читатели с интересом ознакомятся с публикуемой в этом и в одном из следующих номеров монтажной записью фильма, а также с послесловием, написанным народным артистом СССР Г. В. Александровым, где он рассказывает об истории создания фильма и о своих встречах с Чаплином.

Перевод выполнен по тексту монтажной записи, сделанной на английской киностудии «Шеппертон». («A King in New York». Release Script. Attica Film Company Limited, Shepperton Studios, 1957).

Чарльз С. ЧАПЛИН

КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Перевод с английского
А. КУКАРКИНА

Кричащая толпа у ворот дворца.

Надпись: «Одна из мелких неприятностей современной жизни — революция».

Голос из толпы. Мы требуем голову Шэдоу!

Восставшие прорываются через ворота. Достигнув дворца, они устремляются вверх по лестнице к тронному залу.

Первый повстанец. Где он?

Второй повстанец. Удрал! Скорее в казначейство!

Взволнованные люди сбегают по лестнице.

Опустевшее казначейство. Вбегают восставшие.

Повстанец. Изменник!

Другой повстанец. Вор! Он все забрал!

Летит самолет. Панорама Нью-Йорка. Самолет приземляется в аэропорту. Стюардесса стоит на верху трапа, пропускает короля Шэдоу. Король выходит из самолета и спускается вниз. Из толпы встречающих вырываются вперед репортеры. Король еще на трапе, когда подбегает радиорепортер и протягивает микрофон.

Репортер. Ваше величество, не хотите ли вы сказать несколько слов американскому народу?

Появляется Джоум. Отстраняет репортера.



Д ж о у м. Подождите, пожалуйста!

Р е п о р т е р. Кто вы такой?

Д ж о у м. Я посол его величества.

К о р о л ь. Джоум!

Д ж о у м. Ваше величество! Рад видеть вас живым и здоровым!

К о р о л ь (*хохочет*). Мы провели их!

Король и Джоум сходят с трапа. Полиция расчищает для них проход в толпе.

П о л и ц е й с к и й. А ну, ребята, расходись! Побыстрее!

К о р о л ь (*останавливаясь*). А мои ценные бумаги? Они в безопасности?

Д ж о у м. Они были переданы доктору Вуделю.

К о р о л ь. Что?

Д ж о у м. Вудель заявил, что как премьер-министр вашего величества он за все отвечает.

Вновь появляется репортер и сует микрофон королю.

К о р о л ь. Вудель! Да я бы не доверил этому мерзавцу... (*Отталкивает микрофон и в этот момент видит приближающегося Вуделя.*) А, вот и он сам!

В у д е л ь (*обнимая короля*). Ваше величество!

К о р о л ь. Ладно, ладно! Мои ценные бумаги! Где они?

В у д е л ь. Не волнуйтесь. Все в целости в банке.

К о р о л ь. Положены на мое имя?

В у д е л ь. Ах, ваше величество, не можем же мы говорить обо всем этом здесь. Прежде всего надо избавиться от прессы.

К о р о л ь. Хмм...

В у д е л ь. Прошу вас, сюда, пожалуйста.

Зал ожидания аэропорта. Гул голосов. Большая группа репортеров и фотокорреспондентов бежит через зал. Входят король Шэдоу, Вудель и Джоум.

Г о л о с а:

— Ваше величество, улыбнитесь!

— Теперь ко мне!

— Прошу вас, ваше величество!

— Еще разок ко мне!

— Теперь без улыбки!

Король позирует, как его просят.

В у д е л ь. Тише, тише, джентльмены!

Гул стихает.

В у д е л ь. Хватит фотографировать! Как вы знаете, его величество король Шэдоу только что пережил ужасы кровавой революции. Я надеюсь, что ваше интервью будет поэтому предельно коротким. Прошу задавать вопросы.

Р е п о р т е р. Говорят, вы удрали со всем добром?

В у д е л ь. Хм... Если вы имеете в виду то, что официально принадлежит правительству его величества, то ценные бумаги были вывезены и находятся вне пределов досягаемости бунтовщиков.

Р е п о р т е р. Где именно?

В у д е л ь. Этот вопрос носит личный характер. Я на него ответить не могу.

К о р о л ь. Можете ответить.

В у д е л ь. Они сданы на хранение в банк.

Ж е н щ и н а - р е п о р т е р. На чье имя?

В у д е л ь. Это тоже частное дело.

К о р о л ь. Можете сказать.

В у д е л ь. Они положены на мое имя, поскольку я являюсь премьер-министром правительства его величества в изгнании. Когда его величество соизволит распорядиться иначе...

К о р о л ь (*вскакивает*). В таком случае я полагаю, что распоряжусь иначе.

В у д е л ь. Успокойтесь, ваше величество. Сначала вы должны пройти через отдел иммиграции. (*К репортерам.*) Еще есть вопросы?

Король садится.

Р е п о р т е р. Ваше величество! Как насчет этого спора об атомной энергии?

К о р о л ь (*встает*). А-а!.. Леди и джентльмены, из-за этого-то я и потерял свой трон. Я хотел использовать атомную энер-

гию для мирных целей, а мои министры хотели атомных бомб. Тем не менее у меня есть такой проект использования атомной энергии, благодаря которому перевернется вся современная жизнь и осуществится мечта о райской Утопии.

Входит иммиграционный чиновник.

Вудель. Ваше величество, разрешите вас прервать. Здесь ждет представитель иммиграционных властей.

Король. Прошу извинить меня.

Чиновник. Пройдите сюда, сэр.

Вудель. Интервью закончено, господа.

Отдел по снятию отпечатков пальцев. Вбегают репортеры и занимают наиболее удобные для фотографирования места. Следом за ними входят король, Вудель и Джоум. Иммиграционный чиновник подводит короля к служащему отдела.

Чиновник. Сюда, сэр, для снятия отпечатков пальцев.

Король. Да, да, понимаю.

Служащий отдела. Прошу вас, правую руку, сэр.

Король. Пожалуйста.

Появляется радиорепортер и, пока происходит процедура снятия отпечатков пальцев, берет интервью у короля.

Репортер. Ваше величество, не хотите ли вы сказать несколько слов американскому народу?

Король (*в микрофон*). Я глубоко тронут вашим теплым, дружеским отношением и гостеприимством. Ваша добросердечная нация уже не раз доказывала свое благородство и великодушие по отношению к тем, кто приезжал сюда искать убежище от тирании. Спасибо.

Вестибюль отеля, заполненный репортерами. Через вращающиеся двери входят король, Вудель и Джоум.

Репортер. Наконец-то он здесь! Улыбнитесь, ваше величество!

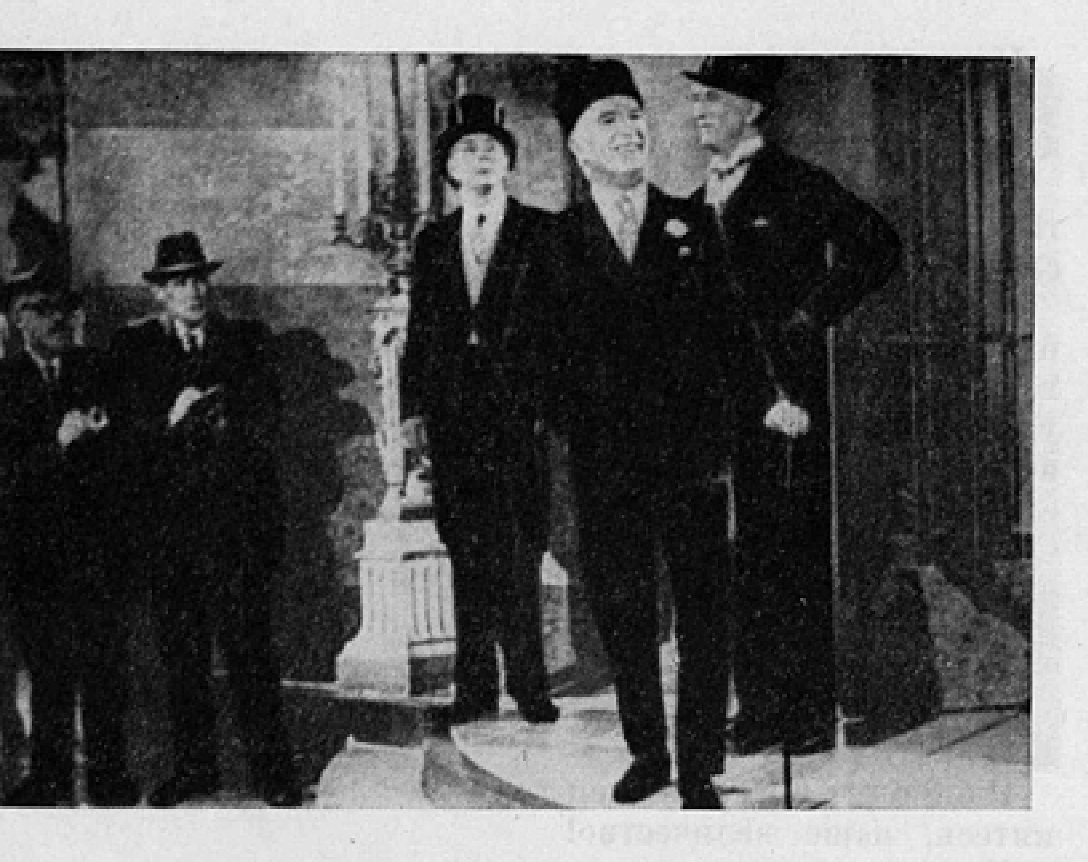
Король позирует.

Другой репортер. Еще разок сюда! Без улыбки!

Король, Вудель и Джоум идут через вестибюль. Репортеры забегают вперед.

Вудель. Сюда, ваше величество!





Номер в гостинице. Вудель за письменным столом подписывает какую-то бумагу. Джоум наблюдает, стоя за его спиной.

Вудель встает и с бумагой в руках идет в другую комнату. За ним следует Джоум.

Король играет в бильбоке. Когда подходят Вудель и Джоум, он кладет бильбоке на стоящий сзади диван.

В у д е л ь. Вот список ценностей, сэр. Надеюсь, это рассеет ваши подозрения.

К о р о л ь. Вам следовало сказать «беспокойство». Это избавило бы нас обоих от чувства неловкости. (*Берет список.*) И это все, что было в казне?

В у д е л ь. Это все, сэр.

К о р о л ь. Не удивительно, что у нас произошла революция. Но где же все отчетности и записи?

В у д е л ь. Они остались там. Их не успели спасти.

К о р о л ь. Хм, понимаю. Значит, вся казна и мои ценные бумаги находятся в Первом национальном банке?

В у д е л ь. Совершенно верно, сэр.

К о р о л ь. Тогда едем в банк.

Д ж о у м. Теперь уже поздно, ваше величество, банки закрыты.

В у д е л ь. Это все, сэр?

К о р о л ь. Это все, доктор Вудель, но будьте готовы завтра к десяти утра. Ведь банки открываются в десять?

Д ж о у м. Да, сэр.

Вудель откланивается и уходит. Король и Джоум переходят в другую комнату.

Д ж о у м. Почему он не сказал вам раньше, что вывез все ценности?

К о р о л ь. Не знаю и знать не хочу.

Д ж о у м. Но пресса обвиняет в этом вас!

Король кладет список на письменный стол.

К о р о л ь. Королей во многом в чем обвиняют, Джоум.

Д ж о у м. Но, ваше величество, вы должны помнить...

К о р о л ь. Помнить! После того, что я пережил, я хочу только забыть обо всем!.. Сегодняшний вечер я намерен провести весело и легкомысленно. Хочу осмотреть город.

Д ж о у м. Не торопитесь, сэр, не торопитесь.

К о р о л ь. Ах, Джоум, если бы вы знали, что значит вдохнуть этот воздух свободы! Эта удивительная, прекрасная Америка! Она — сама молодость! Само вдохновение! Сама жизнь! Волшебство! Нью-Йорк! Америка!

Он подходит к окну, раздвигает занавеси и смотрит на улицу.

Панорама Нью-Йорка. Ночь. Залитая неоновыми огнями шумная улица. Гуляющая толпа. Сверкают рекламы кинотеатров и ресторанов. Король и Джоум пробираются сквозь толпу.

Музыку, которая непрерывно лилась из уличных репродукторов, сменяет голос певца:

Когда я думаю о миллионе долларов,
У меня выступают слезы на глазах.
Я мечтаю только о голубеньких бумажках...

Врывается сирена полицейской автомашины, которая заглушает пение. Когда сирена стихает вдали, слышна уже другая песня:

Я печален, как плакучая ива...

Король и Джоум останавливаются.

Д ж о у м. Может быть, хотите пойти в кино?

К о р о л ь. С удовольствием!

Песня по-прежнему доносится из репродуктора:

... И бреду, натыкаясь на витрины,
И все из-за тебя.
О судьба моя, что делать мне?
Что делать мне?

Вход в кинотеатр.

К о р о л ь. Сюда?

Д ж о у м. Сюда.

Идут к дверям.

К о р о л ь. Надеюсь, там будет потише.

Зал кинотеатра. Входят король и Джоум и одновременно с ними группа молодежи. Эта группа задерживает их в самом начале прохода. Здесь гремит рок-н-ролл.

Голос певицы.

Я достала туфельки. Я достала...

Юнцы раскачиваются в такт музыке.

... туфельки.
Туфельки, которыми затопчу всю твою печаль,
Когда ты будешь танцевать рок-н-ролл со мной...

Эстрада, на которой играет джаз. В проходе отплясывают юнцы.

Король. Мне кажется, здесь еще больше шума, чем снаружи.

Джоум. Фильм начнется, и все сразу утихнет.

...Когда оба горят — это динамит,
И тогда они могут крутиться и вертеться
Всю ночь напролет.

Перед эстрадой танцуют юнцы.

Король. Как вы думаете, это здоровое развлечение?

...Вам не по себе? Примите пилюлю.
Только смотрите, как бы вам не заболеть.
Если примете пилюлю,
Будете крутиться и вертеться
Всю ночь напролет.

Король начинает покачиваться в такт музыке.

Музыка обрывается, оркестранты убегают со сцены, задергиваются занавеси. Юнцы продолжают в возбуждении скакать под собственные выкрики и визг.

Король и Джоум окружены плотным кольцом танцующих.

К королю подходит билетер и ведет его и Джоума по проходу.

Под неумолкающие крики они с трудом пробираются сквозь толпу. Лежащая на полу девица хватает короля за ногу и кусает в лодыжку.

Король. Вы с ума сошли!

Билетер поднимает девицу, но она вырывается из его рук и продолжает танцевать.

Девица. К черту, оставьте меня! (*Поет.*) Закрути меня, отпусти меня... ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла, да-да-да-да-да-да-да-да...

Билетеру удается оттеснить девицу. Король усаживается на свое место. Мимо него пробирается к креслу Джоум. Гул зрительного зала.

Король. Она укусила меня! Совсем сумасшедшая!.. Первый ряд, не слишком ли это близко?

Джоум. Это лучшие места, какие можно было достать, сэр.

В зале гаснет свет. Вступает музыка. Широкий экран. Быстрая смена титров, появление каждого из которых изобразительно и фонографически подано как взрыв.

Взрыв! «Скоро на экране».

Взрыв! «Благородный убийца».

Взрыв! «Вы полюбите его!»

Взрыв! «Он покорит ваше сердце!»

Взрыв! «Приведите с собой свою семью!»

Взрыв! На экране: женщина, лежащая в постели; за ширмой на заднем плане — мужчина. Он складывает ширму и отбрасывает ее. Грохот от ее падения. Музыка обрывается.

Женщина. Кто там? Ленард?

Мужчина вытаскивает револьвер из кармана куртки.

Мужчина. Придется убить тебя, малютка. Так и тебе будет лучше.

Раздаются три выстрела.

Женщина выглядывает из кровати.

Женщина. Промахнулся!

Взрыв! «Он промахнулся! Но вы не промахнетесь и не пропустите эту душераздирающую драму наших дней!»

Взрыв! «Еще один боевик».

Взрыв! «Мужчина или женщина?»

Взрыв! «Проблемный фильм».

Взрыв! На экране: спальня, на кушетке полулежит блондинка; на скамеечке около нее сидит мужчина.

Блондинка (*мужским голосом*). Бесполезно, милый. Для нашей любви нет места в этом мире.

Мужчина (*женским голосом*). Это неправда! Мы можем уехать в Данию!

Взрыв! «Наконец-то киноискусство достигло зрелости!»

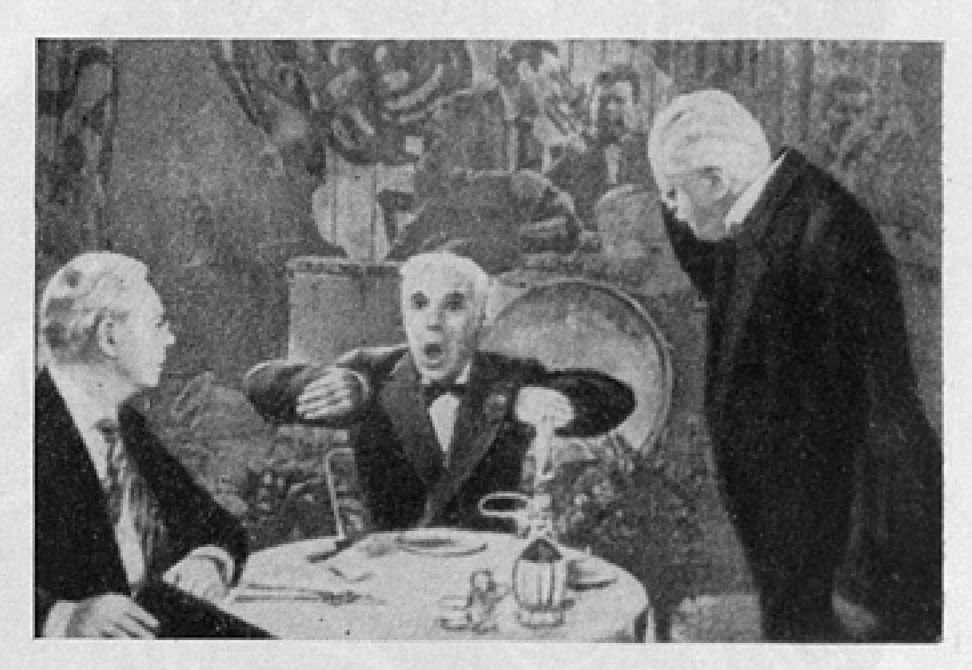




Рисунок К. Ротова *(публикуется впервые)*

Взрыв! «Мужчина или женщина?»

Взрыв! «Премьера в пятницу».

Взрыв! «Ужас снова скачет на коне!»

Взрыв! На экране: типичный салун из вестерна. Врывается ковбой, стреляя из револьвера.

К о в б о й. Руки вверх! Вот так!

Другой ковбой, присев за концом стойки, стреляет один раз. Первый ковбой продолжает стоять около двери и стреляет подряд восемь раз.

Один за другим падают на пол посетители. Человек около двери и ковбой, припавший к концу стойки, обмениваются выстрелами. Король и Джоум вместе со всеми зрителями поворачивают головы при каждом выстреле то в одну, то в другую сторону.

К о р о л ь (*после десятого выстрела*). Пойдем отсюда.

Они поднимаются со своих мест.

У выхода из кинотеатра появляются король и Джоум. Вслед доносится приглушенный выстрел. Король и Джоум смешиваются с толпой, заполняющей тротуар.

Г о л о с и з р е п р о д у к т о р а.

Когда я думаю о миллионе долларов,
У меня выступают слезы на глазах.
Я мечтаю только...

Пение сменяется звуками рояля. Ресторан. Король и Джоум проходят через зал. Метрдотель догоняет их и ведет к столику, стоящему у самой эстрады.

М е т р д о т е л ь. Сюда, сэр. Я сейчас пришлю к вам официанта.

К о р о л ь. Ха, здесь куда приятнее! Не так шумно.

Зал ресторана. Король и Джоум сидят спиной к эстраде. Метрдотель подзывает жестом официанта. Эстрада начинает вращаться. Официант подает меню.

К о р о л ь. Большое спасибо.

Эстрада прекращает вращаться; на ней вместо пианиста теперь находится джаз. Музыкант с ударными инструментами оказался как раз сзади короля.

Король и Джоум изучают меню.

К о р о л ь. Что вы возьмете?

Д ж о у м. Не знаю.

Джаз неожиданно взрывается оглушительной музыкой, в которой выделяется грохот тарелок, ударника и барабана. Король в испуге пригибается, так как тарелки висят над самой его головой. Он пытается отодвинуться от них и с опаской ощупывает голову.

Ударник продолжает неистовствовать. Король и Джоум снова раскрывают карточки с меню.

Около них стоит официант.

К о р о л ь (*стараясь перекричать джаз*). Пожалуй, я возьму икры. А вы что возьмете?

Д ж о у м. Я тоже.

К о р о л ь (*положив на стол меню и глядя на официанта*). Икры.

О ф и ц и а н т. Что?

К о р о л ь. Икры!

О ф и ц и а н т. Как вы сказали?

К о р о л ь. Смотрите!

Король мимикой и движениями рук изображает плывущую рыбу, показывает, как ей вспарывают живот и достают оттуда икру. Затем он намазывает воображаемую икру на кисть руки и делает вид, что ест бутерброд.

К о р о л ь. Икры!

Джоум неодобрительно смотрит на пантомиму и снова начинает изучать меню.

Д ж о у м. Мне кажется, я возьму что-нибудь другое. Есть у вас суп из черепахи?

К о р о л ь. Суп из черепахи? Да. (*Кричит.*) Суп из черепахи! Два раза!

О ф и ц и а н т. Что?

К о р о л ь. Черепаха!

Он кладет тарелку на руку и с ее помощью пантомимически изображает черепаху, а потом показывает, что ест суп.

К о р о л ь (*кричит*). Черепаха! Черепаха! Суп!

Отчаявшись объясниться с официантом, король оборачивается и смотрит на грохочущий джаз.

Номер в отеле. Король смотрит телевизор. На экране — кинохроника: его собственное прибытие в нью-йоркский аэропорт.

Г о л о с р а д и о к о м м е н т а т о р а. Желаю доброго утра всем американцам и американкам и всем кораблям в море. Начинаем десятичасовой выпуск «Последних известий». Король Шэдоу, низложенный монарх Эстровии, которому удалось бежать с родины вместе с государственной казной, прибыл в Америку. Король Шэдоу привез в Соединенные Штаты большое состояние и свой план использования атомной энергии, благодаря которому он надеется осуществить полный переворот во всей жизни современного общества и приблизить ее к условиям идеальной Утопии.

Входит Джоум.

Д ж о у м. Ваше величество! Вудель вчера вечером подал в отставку и улетел в Южную Америку!

К о р о л ь (*вскакивает*). Сейчас же позвоните в банк!

Д ж о у м. Я уже это сделал. Там сказали, что все ценные бумаги были взяты в тот самый день, когда вы прилетели.

К о р о л ь. Он все украл!

Д ж о у м. Остается только разоблачить его как вора и мерзавца.

К о р о л ь (*садясь на ручку кресла*). Это не поможет. У нас нет никаких доказательств, никаких официальных документов. Мы разорены, Джоум.

Д ж о у м. У вас остается еще ваш атомный проект.

К о р о л ь. Голубые мечты. Не так-то легко будет найти деньги для их осуществления.

Д ж о у м. И подумать только, что вас еще обвиняют в похищении казны!

К о р о л ь. В этом есть своя положительная сторона. Я предпочитаю, чтобы меня считали ловким мошенником, чем нищим монархом.

Звонит телефон.

Д ж о у м (*подходит к аппарату*). Алло! А, очень хорошо. (*Кладет трубку.*) Прибыла ее величество королева и едет сюда. Я пойду встречу ее.

К о р о л ь. Только никому ни слова о том, что мы разорены.

Д ж о у м. Ваше величество, разрешите мне сказать, что как бы ни было мало мое состояние, оно целиком в вашем распоряжении.

Король встает и кладет руку на плечо Джоума.

К о р о л ь. Джоум, дорогой Джоум! Если мы сможем раздобыть средства для этих атомных проектов, то будем иметь столько денег, сколько захотим.

Джоум идет к двери. Король поправляет галстук.

Поспешно входит Джоум и распахивает дверь перед королевой, стоящей в коридоре вместе с директором отеля.

К о р о л ь. Ирэн!

Королева быстрыми шагами идет к королю. Они обнимаются.

К о р о л е в а. Джоум!

Джоум приближается и целует ей руку, затем уходит.

К о р о л ь. Когда вы приехали?

Король и королева направляются к дивану.

К о р о л е в а. Час назад. Я прилетела из Парижа.

К о р о л ь. Одна?

Король и королева садятся на диван.

К о р о л е в а. Да. Как все это ужасно!

К о р о л ь. Ну, по крайней мере я сохранил голову на плечах. А как ваши родители?

К о р о л е в а. Хорошо, благодарю вас.

К о р о л ь. Прекрасно! Вы сюда надолго?

К о р о л е в а. Мне хотелось бы вернуться в Париж как можно скорее.

К о р о л ь. Превосходно! Да... хм... да... отлично. Я не задержу вас дольше, чем это будет необходимо. После того, что случилось, я думаю, нам следует прийти к какому-то соглашению. (*Встает и наливает в стакан воды.*) Ирэн, мы всегда были друзьями. Добрыми друзьями, и никем больше. Мы были честны по отношению друг к другу, и вы знали, что наш брак был делом чисто государственным. Вы не были счастливы, и это вполне понятно. Не был счастлив и я.

К о р о л е в а. Я виню в этом себя.

К о р о л ь (*садится*). Глупости. Вы были молоды и без памяти влюблены. К сожалению, не в меня. Нет, никто из нас не виноват. Виновна корона, но теперь ее больше не существует.

К о р о л е в а. Вы хотите развода?

К о р о л ь. Я хочу, чтобы вы были счастливы.

К о р о л е в а. Я сделаю все, что вы пожелаете.

К о р о л ь. Я хочу только положить конец несчастливой жизни, которую вы столько лет влачили со мной.

К о р о л е в а. Она совсем не была такой несчастливой.

К о р о л ь. Хорошо, назовем тогда ее годами дружеского союза. Улыбнитесь же! Разрешите заказать для вас завтрак.

Король встает и идет к телефону.

К о р о л е в а. Почему жизнь так сложна?

К о р о л ь. Чтобы не было места скуке. (*В трубку.*) Алло!

Ж е н с к и й г о л о с. Главная контора.

К о р о л ь. Дайте мне бюро обслуживания, пожалуйста.

М у ж с к о й г о л о с. Бюро обслуживания.

К о р о л ь. Пришлите, пожалуйста, меню.

Стук в дверь.

К о р о л ь. Войдите!

Король кладет трубку и идет к королеве.

Входит рассыльный.

Р а с с ы л ь н ы й. Телеграмма, сэр.

К о р о л ь. Бог ты мой! Я было подумал, что это уже меню!

Король берет телеграмму. Рассыльный уходит.

К о р о л ь (*королеве*). Извините меня.

Идет к двери, ведущей в спальню. Из той же двери входит Джоум и сталкивается с королем.

К о р о л ь. А, Джоум! (*Протягивает телеграмму.*) От этой женщины Кромвел, снова насчет обеда сегодня вечером.

Д ж о у м. Вы твердо решили не идти?

К о р о л ь. Твердо.

Король и королева завтракают. Королева пьет вино.

К о р о л ь. Осталась еще одна вещь, которую мы не обсудили. Алименты.

К о р о л е в а. Я в них не нуждаюсь. Я достаточно богата. Вы это знаете.

К о р о л ь. Такие заявления накануне развода женщины делают не часто.

К о р о л е в а. А знаете ли вы, что сегодня годовщина нашей свадьбы?

К о р о л ь. Что ж, сегодня вы выглядите более счастливой, чем тогда.

К о р о л е в а. Какой я была, наверное, несносной.

К о р о л ь. Поскольку это был медовый месяц, следует признать, что с вами было не очень-то весело.

К о р о л е в а. Вы, должно быть, ненавидели меня?

К о р о л ь. Наоборот, я вас любил.

К о р о л е в а. Как вы могли любить меня?

К о р о л ь. Я думал, что вы чересчур молоды и сами в себе еще не разбираетесь. Но я ошибался... Почему вы ничего не едите?

К о р о л е в а. Я не голодна.

К о р о л ь. Разрешите я закажу вам что-нибудь другое?

К о р о л е в а. Спасибо. Мне уже пора собираться.

К о р о л ь (*пожимает ей руку*). Вы возвращаетесь в Париж?

К о р о л е в а. Да. А вы?

К о р о л ь. Приходится остаться здесь.

К о р о л е в а. Почему?

К о р о л ь. Деньги.

К о р о л е в а. По сообщениям прессы, у вас миллионы.

К о р о л ь. Они понадобятся, если я займусь реализацией своего атомного проекта.

Телефонный звонок.

К о р о л ь. Извините. (*Подходит к телефону.*) Алло!

М у ж с к о й г о л о с. Это говорят из Трансатлантической авиакомпании. Мы забронировали место на парижский самолет, который вылетает в пять тридцать. Ее величество намерена лететь?

К о р о л ь. Благодарю вас. Ее величество намерена лететь. (*Смотрит вопросительно на королеву.*) Да? (*Опускает трубку.*)

Аэропорт. Идут королева и Джоум; мимо них проходит носильщик.

К о р о л е в а. Носильщик!

Н о с и л ь щ и к. Да, мадам?

К о р о л е в а. Мой билет?

Н о с и л ь щ и к (*протягивает ей конверт*). Вот он, мадам.

К о р о л е в а. Благодарю.

Носильщик уходит. Появляется король с кипой журналов и коробкой конфет.

К о р о л ь. Вот ваши шоколадные конфеты с нугой и эти пошлые киножурнальчики, которые вы так любите.

Д ж о у м (*забирая все*). Позвольте мне, мадам.

К о р о л е в а. Благодарю вас, Джоум.

Г о л о с и з р е п р о д у к т о р а. Пассажиры на Лондон и Париж, пройдите, пожалуйста, через выход номер девять.

К о р о л ь. Это ваш самолет.

К о р о л е в а. Прощайте.

Они обнимаются.

К о р о л ь. Прощайте, дорогая.

К о р о л е в а. Берегите себя.

Король берет у Джоума журналы и коробку с конфетами и передает их королеве.

К о р о л ь. Не забудьте свои журналы.

К о р о л е в а. Напишите мне, если вам что-нибудь будет нужно.

К о р о л ь. Обязательно.

Королева идет к выходу, оборачивается.

К о р о л е в а. Давайте о себе знать время от времени. Не забывайте.

К о р о л ь. Я не забуду.

Королева уходит. Король стоит, глядя ей вслед, снимает шляпу и машет ею, затем поворачивается к выходу.

Номер короля в отеле. Джоум держит в руках телефонную трубку.

Д ж о у м. Алло! (*Оборачивается.*) Опять звонит эта Кромвел насчет обеда сегодня вечером.

Король полулежит в кресле.

К о р о л ь. Скажите — нет.

Д ж о у м. Вы не передумали?

К о р о л ь. Знакомство со мной не приобретается ценою дарового обеда.

Король наливает в бокал шампанского.

Д ж о у м. Я очень сожалею, но его величество не может прийти сегодня вечером. (*Кладет трубку.*)

К о р о л ь (*протягивая бокал Джоуму*). Кто она такая?

Д ж о у м. Довольно известная здесь особа. Издательница нескольких женских журналов и владелица крупной телевизионной фирмы.

К о р о л ь (*наливая шампанское в другой бокал*). Ну, я не собираюсь ни появляться на телевизионных экранах, ни писать для дамских журналов. Мы еще не дошли до этого. Кроме того, у меня нет настроения для званых обедов.

Д ж о у м. Ах, ваше величество, это отъезд королевы так расстроил вас.

К о р о л ь. Каждая разлука означает, что частица нашей жизни ушла безвозвратно.

Д ж о у м. Ее величество выглядела невыразимо печальной, когда уезжала.

К о р о л ь (*ставя бокал на стол, неопределенно*). Хм...

Д ж о у м. Вы уверены, что действительно хотите этого развода?

Король встает и направляется к двери в спальню.

К о р о л ь. Я уверен, что королева хочет.

Д ж о у м. Готов поклясться, сэр, что в ней начинает просыпаться любовь к вам.

К о р о л ь. Нельзя принимать желаемое за действительность, Джоум. Нельзя.

Ванная комната. Входит король и закрывает за собой дверь. Подходит к ванне и пробует температуру воды. Затем отходит и вытирает руки.

Г о л о с Э н н (*поет*).

Я продам душу за любовь,
Если смогу найти настоящую любовь.
Ничто в мире не остановит меня...

Король поднимает голову, с недоумением смотрит на собственное отражение в зеркале, затем осторожно приближается к двери, ведущей в смежную ванную комнату. Входит Джоум, король поспешно выпрямляется, не успев заглянуть в замочную скважину.

...Я совершу любой грех,
Если тем смогу завоевать...

Король жестами предлагает Джоуму посмотреть в замочную скважину. Джоум повинуется.

...того,
Кто может быть верным и нежным...

Энн сидит в ванне. Бросает украдкой взгляд на дверь.

...Как Фауст, я продам свою душу,
Если смогу сказать...

Ванная комната короля. Джоум не отрывается от замочной скважины. Король стоит сзади него. Он легонько хлопает Джоума по плечу, тот выпрямляется и показывает жестами: «красивое личико».

...что нашла единственного,
Того единственного, кто достоен...

Король и Джоум меняются местами. Король пододвигает скамеечку и садится на нее.

...Любви, моей любви.
Я продам свою душу за любовь.

Песня кончается. Король встает, пожимает плечами и показывает жестом, что смог увидеть только голову певицы.

Слышен шум воды, полившейся из душа. Джоум и король бросаются к замочной скважине. Джоум оказывается первым, и король стоит с возмущенным видом, пока Джоум, опомнившись, не освобождает ему место. Король снова садится на скамеечку и приникает к замочной скважине.

Ванная комната Энн. Видна рука Энн, задергивающая душевую занавеску.

Ванная комната короля. Король пожимает плечами и поднимается, показывая жестами Джоуму, что задернули занавеску.

Звук раздвигаемой занавески.

Снова оба бросаются к замочной скважине, и снова король ждет, пока Джоум не освободит ему место.

Ванная комната Энн. Энн сидит в ванне. Она шлепает рукой по воде и смотрит на дверь.

Э н н. О-о! Помогите!

Ванная комната короля. Король бросает взгляд на Джоума.

Г о л о с Э н н. Помогите!

Король дважды стучит в смежную дверь.

К о р о л ь. Вы звали на помощь?

Г о л о с Э н н. Помогите!

Король бросает взгляд на Джоума.

Д ж о у м. Я... я... мне кажется, лучше позвонить портье.

Джоум кидается к выходу, но король тянет его назад.

Король. Будьте здесь! Оставайтесь на месте!

Энн (*держа в руках перед собой простыню*). Помогите!

Ванная комната короля. Король поворачивается к Джоуму и пожимает плечами, пробует дверь — она не заперта. Оглянувшись снова с улыбкой на Джоума, он открывает дверь.

Ванная комната Энн.

Быстро входит король и направляется к Энн, сидящей в ванне. Энн прикрывается простыней.

Энн. Уходите отсюда!

Король поворачивается, чтобы уйти.

Энн. Помогите!

Король снова поворачивается к ней, прикрыв глаза рукой.

Король. Я хотел бы... я хотел бы, чтобы вы приняли какое-нибудь решение.

Энн. Помогите!

Король. Подождите минутку!

Король накидывает на свою голову полотенце и ощупью приближается к ванне. Энн сидит на краю ванны, завернувшись вся в простыню.

Король. Где вы?

Король подходит к самой ванне и, не рассчитав, падает в воду. Энн визжит. Король барахтается, стремясь выбраться из ванны. Энн отодвигается подальше, к другому концу ванны.

Король. Все в порядке... все в порядке... Секундочку...

Королю удается усесться на край ванны, но затем он снова сваливается в воду. Энн опять визжит.

Король выбирается из ванны и стаскивает с головы полотенце.

Король. А, вот вы где!

Энн. Кто вы, сэр?

Король (*стряхивает воду с брюк*). Я... хм... король Шэдоу.

Энн (*чуть слышно*). О-о!

Король. Что случилось?

Энн. Я поскользнулась и подвернула ногу.

Король (*потирая руки*). Позвольте мне... (*Смеется.*)

Энн. Благодарю вас.

Король берет Энн за щиколотку.

Энн. Ой!

Король. Не бойтесь, я осторожно. У меня легкая рука. (*Смеется.*)



Энн. Меня зовут Энн Кей. Как вы поживаете?

Король (*удивленно поднимает брови*). Благодарю, великолепно.

Энн. Сегодня вечером мы встретимся с вами у Моны Кромвел.

Король. К сожалению, я не иду туда.

Энн. О, что вы! Все будут так разочарованы!

Король (*все еще держа Энн за щиколотку.*) В самом деле?

Слышен звонок телефона. Джоум с удивлением наблюдает за королем и Энн. Телефон продолжает звонить.

Король (*не отпуская Энн*). Джоум, подойдите к телефону!

Джоум. Простите, сэр.

Король (*к Энн*). Что ж, конечно, если вы собираетесь пойти туда, я, пожалуй, еще подумаю.

Энн. Чудесно! Тогда я позвоню и скажу, что вы придете.

Энн пытается освободить свою ногу. Король сжимает ее крепче и щекочет ей ступню.

Король. О нет, нет, подождите! Мы ведь еще не познакомились как следует. (*Смеется.*)

Энн. Мне нужно позвонить.

Энн выбирается из ванны и убегает через дверь, находящуюся в противоположной стороне.

Король (*смеясь*). А мне нужно прыгнуть в горячую ванну!

Выкидывая коленца и пританцовывая, король покидает ванную комнату Энн.



Ванная комната короля. Продолжая танцевать, он снимает пиджак, отшвыривает его и, не раздеваясь дальше, прыгает в ванну.

Спальня короля.

Джоум у телефона.

Д ж о у м. Мадам Кромвел, мне очень жаль, но его величество не изменил своего решения. Он не придет.

Ванная комната короля. Экран телевизора. На нем появляется лицо девушки-диктора.

Д и к т о р. Алло, малыш!..

Король в ванне. Он теперь раздет, и ноги его лежат на краю ванны. Он смотрит на телевизионный экран.

Д и к т о р. Ты расстроен, удручен и озабочен. Сбрось свою одежду и отдохни за бутылкой уитбредского пива. Оно даст тебе бодрость и хорошее настроение. (*Поднимает в руке бутылку с пивом.*) Запомни — уитбредское пиво!

Появляется Джоум.

Д ж о у м. Ваше величество, это снова звонила все та же Кромвел. Какая назойливая особа!

К о р о л ь. Ах да! Я передумал — мы пойдем.

Д ж о у м. Не понимаю...

К о р о л ь. Неважно, Джоум. Мы пойдем.

Д ж о у м. Вы не будете тогда возражать, если я останусь дома? Я немного устал сегодня.

К о р о л ь. Конечно, раз устали, оставайтесь.

Званый вечер в доме Кромвел. Гости стоят в ожидании. Один из них — Билл — идет по комнате.

Б и л л. Никто не хочет разговаривать со мной. (*Подходит к группе гостей.*) Здравствуйте!

Проходит официант с подносом, уставленным выпивкой. Билл устремляется за ним.

Б и л л. Эй! Сюда, официант! Пожалуйста!

Догоняя официанта, Билл сталкивается с Техасцем. Они пожимают друг другу руки.

Б и л л. Здорово, Техасец!

Т е х а с е ц. Привет, Билл! Где пропадал?

Б и л л. В больнице для алкоголиков.

К ним подходит Мона Кромвел.

М о н а. Привет, Техасец! Здравствуй, Билл!

Б и л л. Мона, когда мы сядем за стол?

М о н а. Как только прибудет его величество.

Б и л л. О!

М о н а. А где Энн?

Т е х а с е ц. Вот она появилась.

Мона поворачивается и идет к Энн.

М о н а. Энн!

Э н н. Я заполучила его!

М о н а. Я не сомневалась в этом. Расскажите, как вы это сделали.

Они подходят к Техасцу и Биллу.

Э н н. Я сняла соседний номер.

Т е х а с е ц. Значит, теперь вы будете жить в отеле «Риц».

Э н н. Ни в коем случае! Это чересчур опасно. Я переберусь обратно к себе на квартиру сегодня же вечером.

Б и л л. Итак, вы включили короля в вашу программу?

Э н н. Шш! Не так громко. Он ничего не знает об этом.

Т е х а с е ц. Что он за парень?

М о н а. Говорят, что на званых обедах он бывает очень весел и забавен, если только привести его в хорошее настроение. (*К Энн.*) Это уже ваша задача.

Э н н. Фью!

М о н а. Энн, побудьте здесь за хозяйку, дорогая. Мне надо разыскать человека, который называется моим мужем. (*Уходит.*)

Другая комната. Появляется Мона Кромвел, сразу же следом за ней входит Фред Кромвел.

М о н а. Фред! Я ищу тебя.

Ф р е д. Вот я, детка.

М о н а. Кто на посту внизу?

Ф р е д. Швейцар. Он позвонит дворецкому, как только прибудет король.

Входит дворецкий. Шепчет что-то на ухо Моне. Дворецкий и Мона уходят. Появляется Билл.

Б и л л. Слушай, Фред! К чему все эти церемонии и реверансы перед королем?

Входит Техасец.

Ф р е д. А как же иначе? Разве тебя никогда не представляли ко двору?

Б и л л. Только из-за нарушения скорости*.

Фред уходит.

Т е х а с е ц. Не позволяй им дурачить себя, Билл. Веди себя так, как будут вести дамы.

Входит Вера Луз.

Т е х а с е ц (*уходя*). Да, вот еще что: не садись за стол, пока он не сядет.

Б и л л. Ну, после тридцати шести забитых очков в гольф, мне остается только надеяться, что он быстро усядется.

В е р а. Я тоже надеюсь! У меня распухла коленка. Надо воспользоваться случаем и посидеть, пока он не появился здесь. (*Садится.*) Ох!..

Гостиная. Входит лакей.

Л а к е й. Его величество король Шэдоу!

Гости выстраиваются, для того чтобы их представили королю. Энн впереди всех.

Входит король в сопровождении Моны Кромвел.

Мона представляет его гостям, начиная с Энн.

* Игра слов: «court» означает одновременно двор и суд.

М о н а. Ваше величество, разрешите представить вам мисс Энн Кей.

Король берет ее за руку. Энн приседает.

К о р о л ь. Здравствуйте! Мы с вами уже встречались.

Король и Мона обходят гостей.

М о н а. Миссис Рочаусер.

К о р о л ь. Здравствуйте!

М и с с и с Р о ч а у с е р (*приседая*). Ваше величество!

М о н а. Мисс Пэм Баттеруорс.

П э м (*приседая*). Здравствуйте!

М о н а. А это мистер Билл Джонсон.

К о р о л ь. Здравствуйте!

Билл приседает, расплескивая вино, которое держит в руках.

Б и л л. Извините!

М о н а. Миссис Вера Луз.

Столовая. Механик проверяет звук у телевизионной установки.

Входит Энн.

М е х а н и к. Вы слышите меня?

Г о л о с. Да.

Э н н. Где Хэнк?

М е х а н и к (*указывая на камин*). Вон он.

Дверца над камином открывается, Энн придерживает ее.

Э н н. Хэнк, как дела?

Х э н к. Все готово для передачи. Какая программа?

Э н н. Сперва я сделаю сообщение о новом средстве от пота, а потом погляжу, сумею ли раскачать короля. Только не выключайтесь.

Х э н к. Я просигналю вам два раза — тогда и шпарьте вашу рекламу.

Э н н. О'кей! (*Закрывает дверцу и уходит.*)

Гостиная. Гости все еще стоят. Король берет бокал у официанта.

К о р о л ь. Благодарю.

Фред Кромвел стоит позади короля. Официант отходит. Король собирается сесть, но, обернувшись и увидев что-то, отходит. Фред следует за ним.

К о р о л ь. Это у вас Эль Греко?

Ф р е д. Нет, сэр! Это не грек, а филиппинец.

К о р о л ь. Я... я имею в виду картину на той стене.

Ф р е д. Не могу вам сказать точно. Жена купила ее на распродаже с аукциона.

К о р о л ь. Вот как!

Ф р е д. Хм... Не угодно ли вашему величеству присесть?

К о р о л ь. Благодарю вас.



Король садится. Уставшие гости с облегчением тоже усаживаются. Король ставит свой стакан на столик.

Голос дворецкого. Ваше величество, кушать подано!

Король и гости снова встают. Король идет через комнату и предлагает руку Моне.

Мона. Вы не находите, что мисс Энн Кей очень привлекательна?

Энн идет сзади них вместе с Фредом.

Король. Очень, насколько могу судить по тому немногому, что я видел.

Обеденный стол. Король сидит в центре между Моной и Энн. Фред за дальним концом стола; Вера Луз и Билл — против Энн.

Официанты обходят стол, наполняя бокалы.

Король смотрит на Энн. Энн пьет вино. Король поворачивается к Моне и поднимает бокал.

Король. Мадам, ваше здоровье!

Король снова смотрит на Энн.

Король. А как ваша нога?

Энн. Гораздо лучше, спасибо, сэр.

Король. Если она снова будет вас тревожить, постучите ко мне в дверь. Признаться, я надеюсь, что ей будет хуже.

Энн. Вам хотелось бы видеть мои страдания?

Король. Мне хотелось бы видеть больше того, что я видел!

Энн смеется.

Слышен сигнал к началу телевизионной передачи.

Энн поворачивается лицом к невидимой телевизионной камере.

Энн. Мне кажется, здесь очень тесно.

Король. Могло быть еще теснее.

Энн. И воздух спертый.

Король. Что угодно, только не это.

Энн. Какое счастье, что люди могут теперь не беспокоиться о том, как бы не вспотеть в душных комнатах.

Король. Простите, что вы сказали?

Энн. Подумайте о прелестных молодых девушках, которые не имеют успеха на танцах и даже не знают причину этого.

Король. Я... я не понимаю вас!

Энн. А причина — зе-пе!

Король вопросительно смотрит на Мону.

Мона. Зе-пе — значит «запах пота».

Энн. Но теперь от него можно избавиться, потому что есть такая вещь, как «Свежесть»! Это изумительное, приятное, нежное средство, которое сохраняет подмышки сухими.

Король расстегивает пиджак.

Энн. Помните: залог привлекательности — сухие подмышки!

Король вынимает гвоздику из петлицы и засовывает ее под мышку.

Энн. Вот почему красивые женщины пользуются «Свежестью»! Запомните! Запасайтесь «Свежестью»! Средство «Свежесть» придаст вам свежесть!

Король (*Моне*). Кто эта юная особа? Я нахожу ее весьма странной.

Мона. Она блестящий специалист по рекламе.

Король. Правда? У нее, несомненно, это превратилось в манию. (*К Энн.*) С вами часто случаются такие сильные припадки?

Энн. Вам кажется, что я сумасшедшая?

Король. Мне это доподлинно известно.

Энн. А мне известно, что ваше величество прекрасный актер. И что вы играли Гамлета.

Король. О, я дилетант, участвовал в любительских спектаклях.

Энн. Я бы все отдала, чтобы увидеть, как вы играете Гамлета!

Король. Может быть, как-нибудь увидите.

Энн. А почему не сейчас?

Король. Хорошо; но только для вас. «Быть или не быть».

Энн. Дальше!

Король. Вы хотите здесь?

Энн. Почему нет?

Король. О нет, нет, нет!

Энн. Я сейчас установлю тишину. (*Встает и стучит по столу.*) Леди и джентльмены! Нам выпала честь быть очевидцами великого

исторического события. Его величество король Шэдоу великодушно согласился прочесть нам монолог Гамлета «Быть или не быть».

Аплодисменты. Энн садится на свое место. Король пьет, вытирает рот, отодвигает в сторону тарелку и встает.

Король (*откашлявшись*). Ну, что ж... Существует множество способов читать монолог Гамлета. Можно представить принца бледным, задумчивым и немощным, а можно изобразить его безумным и напыщенным. Какого вы предпочитаете?

Билл. Любого, только не немощного!

Король. Очень хорошо. (*Громко.*)

Быть или не быть...

Билл поперхнулся вином.

... таков вопрос;
Что благородней духом — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, уснуть —
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти,— как такой развязки
Не жаждать? Умереть, уснуть...

(*Наклоняется вперед, его рука попадает в блюдо с мороженым.*)

...Уснуть!
И видеть сны, быть может?

(*Стряхивает мороженое с руки, оно попадает Моне в глаз. Король вытирает руку салфеткой.*)

...Вот в чем трудность...

Номер короля в отеле. Джоум спит в кресле. Шевелится во сне.

Голос короля.

...Кто снес бы плети и глумленье века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость...

Джоум постепенно просыпается. Смотрит на телевизор.

На экране — король.

...Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге...

Джоум окончательно просыпается. Не веря сам себе, смотрит на телевизионный экран. Не отрываясь от экрана, находит очки, вынимает из кармана носовой платок, протирает стекла и надевает очки.

...Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом? Кто б плелся с ношей,
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
Когда бы страх чего-то после смерти...

Джоум сидит потрясенный.

...Безвестный край, откуда нет возврата.
Земным скитальцам,— волю не смущал...

Столовая.

Мона, король, Энн. Сзади пробирается дворецкий с подносом.

...Внушая нам терпеть невзгоды наши...

Дворецкий продвигается дальше, оглядываясь на короля.

Другой лакей стоит, как зачарованный, в глубине.

... И не спешить к другим, от нас сокрытым?
Так трусами...

Два лакея сталкиваются друг с другом. Подносы с посудой с грохотом летят на пол.

...нас делает раздумье...*

Король, взглянув на лакеев, оборачивается, всплескивает руками.

Король. Ну вот, я позабыл!

Энн и Мона. Ах, нет, нет! Пожалуйста, продолжайте!

Король (*садясь*). Нет, нет! Прошу извинить меня.

Аплодисменты, возгласы.

Мона. Браво! Браво!

Диктор телевидения. Вы только что слышали монолог Гамлета в исполнении его величества короля Шэдоу. Теперь мы снова переходим к программе Энн Кей «Сюрпризы жизни». Проверьте наши позывные. Говорит станция Кей-Икс-Пи-Эй.

Король и Энн.

Энн. Как я смогу отблагодарить вас? Какую вы оказали нам исключительную любезность! И вы — гений!

Король. Вам понравилось?

Энн. О, в вас столько силы, столько гневной силы! Какой бы вы имели успех, будучи актером!

Слышится телевизионный сигнал. Энн оборачивается к невидимой аппаратуре.

Энн. Но актерам нужен для успеха не только талант.

Король. Конечно.

Энн. Им нужно иметь еще хорошие, здоровые зубы.

Король. Естественно.

---

* Монолог Гамлета дан в переводе М. Лозинского.

Э н н. Уверены ли вы, что, дыша в лицо людям, вы не подвергаетесь опасности вызвать у них чувство отвращения?

К о р о л ь. Вы опять за свое?

Король дышит на руку и нюхает ее.

Э н н. Как может актер, не будучи в этом уверен, вести свою роль в непосредственной близости к очаровательной примадонне? Но, пользуясь зубной пастой «Окситон», он спокоен и верит в себя.

Король отпивает вино и полощет рот.

Э н н. Ибо «Окситон» придает дыханию аромат фиалок. «Окситон» останавливает гнилостные процессы, снимает желтый налет и делает зубы изумительно белоснежными.

Король вынимает носовой платок и прикладывает его ко рту.

Э н н. Вы никогда не пожалеете, если испытаете зубную пасту «Окситон».

К о р о л ь. Вы знаете, из-за вас у меня тоже появляются навязчивые идеи.

Э н н. Неужели?

К о р о л ь. Я подозревал, что вы сумасшедшая, а теперь я в этом уверен.

Э н н. А мне казалось, вам нравятся люди со странностями!

К о р о л ь. Да, но скажите, чего ради вы ни с того ни с сего вдруг завели разговор о зубной пасте?

Э н н. Это, должно быть, вызвано ассоциативно мыслью, что завтра я пойду к своему зубному врачу.

К о р о л ь. И эта мысль сильно сверлит ваш мозг?

Э н н (*рассмеявшись*). Еще как!

Король смеется.

Э н н. А вы действительно забавный.

К о р о л ь (*смеется*). Я должен рассказать вам некоторые мои любимые анекдоты. И довольно рискованные!

О д н а и з д а м. Энн, вы полностью завладели его величеством. Нельзя так!

М о н а. Да, нельзя ли нам присоединиться к вашему разговору?

К о р о л ь (*поворачиваясь к ней*). Видите ли, мы говорили о зубных врачах. Знаете, я их ненавижу особенно за то, что когда сидишь беспомощный в кресле, с ртом, полным разных инструментов, они в это время бегут... ха... к телефону.

М о н а (*смеется*). Верно!

К о р о л ь (*смеется*). Вот, к примеру... Вы не возражаете?

Король берет салфетку и повязывает ее на шею Моне.

М о н а. Нет, пожалуйста.

К о р о л ь. Только для того чтобы показать, как это бывает. Будьте добры, откройте рот. Спасибо.

Король одной рукой откидывает Моне голову назад, а другой берет нож, вилку и щипцы для сахара и засовывает все это ей в рот.

К о р о л ь. Теперь, когда вы сидите в таком положении, непременно зазвонит телефон. Врач берет трубку. Вы двинуться не можете. Он обращается с вами, как с засорившимся трубопроводом...

Д и к т о р т е л е в и д е н и я. Последние полтора часа вас развлекал король Шэдоу в программе Энн Кей «Сюрпризы жизни». Передача велась станцией Кей-Икс-Пи-Эй...

Номер короля в отеле. Входит король, снимает шляпу, пальто и шарф и кладет их на диван.

Подходит к Джоуму.

К о р о л ь. Джоум! Вы еще не спите?

Д ж о у м (*вставая*). Я не спал ни минутки.

К о р о л ь. В самом деле?

Д ж о у м. Ваше величество! После того как вы решительно отказались вообще появляться по телевидению, признаться, я был поражен, увидев, что вы читаете монолог Гамлета, засовываете ножи и щипцы для сахара в рот этой несчастной женщине.

К о р о л ь. Вы сошли с ума?

Д ж о у м. Возможно, ваше величество, после того, что я видел.

К о р о л ь. Вы видели меня по телевидению?

Д ж о у м. Все это просто безумие!

К о р о л ь (*щелкнув пальцами*). Я идиот! Я чувствовал, что что-то неладно. У них, должно быть, была спрятана камера.

Д ж о у м. Что вы хотите сказать, ваше величество?

К о р о л ь. Что я ничего об этом не знал.

Д ж о у м. Безобразие! Подайте на них в суд!

К о р о л ь. Пойдемте, выйдем на воздух.

Д ж о у м. Но, ваше величество, уже довольно поздно.

К о р о л ь. Я не смогу заснуть. (*Повязывает шарф.*) Одевайтесь. Поедем в ночной клуб.

Ночной клуб. Посетители танцуют.

Король и Джоум сидят за столиком.

Д ж о у м. Лучше бы нам вернуться в Европу.

К о р о л ь. Не будьте глупцом, нам нужны деньги!

Д ж о у м. После того, что произошло, ни один бизнесмен не будет серьезно к вам относиться.

К о р о л ь. Почему?

Д ж о у м. Но, ваше величество, король, выступающий по телевидению в роли Гамлета! У каждого неизбежно возникнут сомнения относительно ваших умственных способностей.

К о р о л ь. А я думаю, что люди, гоняющие мяч по полю до тех пор, пока не попадут в ямку, куда больше тронутые. Во всяком случае, я предпочитаю Гамлета гольфу.

Д ж о у м. Для нас все кончено.

К о р о л ь. Ерунда!

Южанин и его жена пробираются к месту, где танцуют. Обернувшись, она замечает короля.

Ж е н а. Джон, вон он!

Ю ж а н и н (*протягивая руку королю*). Ваше величество, я приветствую вас, сэр! Моя жена и я видели вас по телевидению, и я хотел бы только сказать, что вы — настоящий талант, сэр, и разрешите заметить также, истинный демократ, сэр!

К о р о л ь. Очень вам благодарен.

Ю ж а н и н. Мне бы хотелось, чтобы вы пожали руку моей жене.

К о р о л ь. С удовольствием.

Ю ж а н и н. Детка, это его величество король... Хм, простите, как ваша фамилия?

К о р о л ь. М-мм... Шэдоу.

Ю ж а н и н. Именно! Король Шэдоу.

Ж е н а. Здравствуйте!

Король целует ей руку.

Ж е н а. Не дадите ли вы автограф для моего мальчика?

К о р о л ь. Да, конечно. Хм... Нет ли у вас листка бумаги?

Ж е н а (*открывает сумку*). У меня есть только туалетная бумага.

К о р о л ь (*хохочет*). Сойдет! А ручка?

Ж е н а. Ручки нету.

Ю ж а н и н. Эх, детка, как же, ты думаешь, он напишет, если у тебя нет ручки?

К о р о л ь (*Джоуму*). Ручку! Ручку! Спасибо.

Около столика короля собираются другие посетители.

Король расписывается.

Ж е н а (*Джоуму*). Надеюсь, он не сломает вашу ручку.



Король издает смущенный смешок. Из собравшейся толпы раздаются возгласы. Какой-то посетитель протягивает королю карточку с меню.

П о с е т и т е л ь. Ах, сэр, можно и мне получить ваш автограф?

К о р о л ь. Oui *

Номер короля в гостинице. Утро. Король сидит за столом и завтракает. Джоум у телефона в глубине комнаты.

Д ж о у м. Очень хорошо. Напишите нам обо всех подробностях. (*Кладет трубку.*)

Входит рассыльный с огромной кипой писем.

Р а с с ы л ь н ы й. Еще почта, сэр.

Д ж о у м. Отнесите в соседнюю комнату.

Рассыльный идет в спальню. Снова звонит телефон.

Д ж о у м (*поднимает трубку*). Алло!

К о р о л ь. Всю неделю телефон не смолкает. Нет ни минуты покоя!

Рассыльный возвращается из спальни и выходит.

Д ж о у м. Мы сообщим вам. (*Кладет трубку.*) Это фирма «Можжевеловая глазная примочка». Спрашивают, не согласитесь ли вы принять от них пять тысяч долларов за выступление в их телевизионной программе.

К о р о л ь. Можжевеловая — что?

* Да (франц.).

Д ж о у м. Глазная примочка. (*Читает телеграмму.*) А вот предложение от компании «Королевское пиво».

К о р о л ь. Ни в коем случае! «Королевское пиво»!

Телефонный звонок.

Д ж о у м (*берет трубку*). Алло! Хорошо, только подождите, я перейду к другому телефону. (*Уходит в спальню.*)

Звонок у двери.

К о р о л ь. Войдите!

Он кладет на стол нож и вилку, бросает на кресло салфетку и идет к двери.

Как только он открывает дверь, врывается Джонсон.

Король недоуменно смотрит на него, закрывает дверь.

Д ж о н с о н. Ваше величество, мое имя Джонсон. Я рекламный агент сыроваренной компании «Корона». Буду краток: два слова по телевидению, которые отнимут у вас никак не больше сорока секунд, и компания «Корона» выплачивает вам десять тысяч долларов. Все, что вам надо будет сделать, это только намазать сыр «Корона» на гренок, откусить, сказать «мням-мням» — и десять тысяч долларов ваши!

К о р о л ь. Джоум!

Джоум появляется из спальни.

К о р о л ь. Проводите этого джентльмена!

Д ж о н с о н. Вы рехнулись? Десять тысяч монет за два слова! Вам даже не надо будет их запоминать, они будут написаны на доске: «мням-мням»!

Д ж о у м (*у двери*). Сюда, сэр!

Д ж о н с о н. Хм...

Джоум распахивает дверь перед Джонсоном и закрывает ее за ним.

Телефонный звонок. Король садится за стол. Джоум идет к телефону.

Д ж о у м. Алло! (*Королю.*) Пришла та особа, которая участвовала с вами в телепередаче. Мисс Энн Кей.

К о р о л ь. Пусть поднимется.

Д ж о у м (*в трубку*). Скажите мисс Энн Кей, что она может подняться наверх.

К о р о л ь (*берет гренок*). Какая наглость, явиться сюда после того, что произошло на прошлой неделе!

Д ж о у м. Ах, ваше величество! Здесь совсем другой мир, иные представления.

К о р о л ь. Оно и видно. (*Намазывает варенье на свой гренок, откусывает.*) Мням-мням! И это оценивается в десять тысяч долларов!

Джоум смеется.

Звонок у двери. Король кивком головы просит Джоума уйти в спальню, затем встает и идет к двери. Открывает ее.

Э н н. Доброе утро!

К о р о л ь. Входите.

Энн входит, король закрывает за ней дверь.

Э н н. Поздравляю, ваше величество! Вы взбудоражили всю страну.

К о р о л ь. Благодаря вашим своеобразным представлениям о гостеприимстве.

Э н н. Они не мои, ваше величество.

К о р о л ь. Что вы хотите?

Э н н (*достает письмо из сумочки*). Миссис Кромвел просила меня передать вам это.

Король берет письмо и рвет его на мелкие куски.

Э н н. Насколько мне известно, внутри был чек на двадцать тысяч долларов.

К о р о л ь (*заикаясь*). Что ж... Это избавило меня от необходимости возвращать его.

Э н н. Мне очень жаль, что вы гневаетесь.

К о р о л ь. Я уверен, что мой гнев нимало не трогает вас. Так же, как и мое презрение. (*Поворачивается к двери.*) До свидания.

Король открывает дверь. Энн идет следом за ним, выходит в коридор, затем оборачивается, кланяется и уходит. Король закрывает дверь.

Из спальни появляется Джоум. Король садится за стол.

Д ж о у м. Ага. Интервью закончилось быстро?

К о р о л ь. Да. Джоум, бросьте это в мусорную корзинку.

Он передает ему разорванный чек. Взяв чек, Джоум идет к письменному столу.

Д ж о у м. В двенадцать часов, ваше величество, вам надо будет посетить Прогрессивную школу для мальчиков.

К о р о л ь. О, бог мой!

Джоум рассматривает разорванные кусочки.

Д ж о у м. По-моему, вы правильно поступили после той ужасной проделки с телевидением.

К о р о л ь (*раскрывая газету*). Вам не ответили из атомной комиссии?

Д ж о у м. Ни одного слова. Я им звонил каждый день в течение всей недели, но не смог ничего добиться.

К о р о л ь. Что ж, если мы ничего от них не услышим, некоторые из этих рекламных предложений стоит рассмотреть.

Д ж о у м. Ну, до этого мы еще не дошли!.. А вы знаете, что разорвали чек на двадцать тысяч долларов?

К о р о л ь. Да, он от этой Кромвел.

Д ж о у м (*бросает клочки в мусорную корзину*). Хорошо.

К о р о л ь. Кстати, сколько у нас на счету в банке?

Д ж о у м. Чтобы быть точным — девятьсот двенадцать долларов.

К о р о л ь (*вскакивая*). Что?! Дайте склеивающую бумагу! Позвоните миссис Кромвел и поблагодарите ее за чек!

Д ж о у м. Но вы же не примете его!

Король высыпает клочки из корзины на письменный стол.

К о р о л ь. Лучше синица в руках, чем ничего, мой дорогой.

Д ж о у м (*опускается на стул*). Но честь вашего величества, ваша гордость!

К о р о л ь. Гордость! У королей нет ложной гордости! Позвоните ей!

Д ж о у м. Сейчас одиннадцать двадцать, ваше величество. Если вы собираетесь в Прогрессивную школу, то вам следует поскорей одеться.

К о р о л ь (*склеивая кусочки чека*). Позвоните миссис Кромвел!

Здание Прогрессивной школы. Подъезжает большой автомобиль. Шофер открывает дверцу, выходят король и Джоум. У входа в здание стоит группа детей. Стремительно подбегает фотограф.

Г о л о с а р е п о р т е р о в. Вот он наконец! Ваше величество! Одну минутку! Спасибо!

Навстречу королю и Джоуму идет директор школы, протягивая руку.

Д и р е к т о р. Добро пожаловать, ваше величество!

К о р о л ь. Здравствуйте. Это... хм... мой посол.

Джоум и директор пожимают друг другу руки.

Д и р е к т о р. Ваше величество, у нас еще не было официального открытия, но я подумал, что вы получите удовольствие от ознакомления с нашей выставкой, а после... хм... просто побеседуете с детьми.

К о р о л ь. Понимаю.

Д и р е к т о р. Сюда, ваше величество.

Корреспонденты забегают вперед.

Д и р е к т о р. Я надеюсь, вы не имеете ничего против этих фоторепортеров? К сожалению, они — одно из неизбежных бедствий двадцатого века.

К о р о л ь (*смеясь*). Да.

Они входят в школу.

Школа. Через открытые двери вестибюля видно, как фоторепортеры пятятся назад, щелкая аппаратами. Король и Джоум проходят через двери и входят в вестибюль в сопровождении директора, который закрывает двери, не впустив внутрь корреспондентов.

Д и р е к т о р. Простите, джентльмены, надо заканчивать. Я очень извиняюсь, но теперь все. Благодарю вас.

Из-за выставочного стенда в глубине вестибюля выглядывает мальчишка и стреляет из трубки горохом в короля. Король ощупывает затылок.

Подходит директор.

Д и р е к т о р. Я надеюсь, ваше величество, вас не очень побеспокоили фотокорреспонденты. В конце концов король в качестве телевизионной звезды — немалая сенсация.

Король смеется.

Д и р е к т о р. Могу я объяснить вашему величеству кое-что из того, что мы пытаемся тут достичь? Целью Прогрессивной школы является развитие индивидуальности ребенка путем предоставления ему полной свободы для выражения его чувств и желаний...

Мальчишка выглядывает из-за стенда и стреляет горохом в Джоума.

Д и р е к т о р. ...При этом мы руководствуемся теорией, что индивидуальность и гениальность сродни друг другу.

К о р о л ь. А-а!

Они проходят в секцию выставки, посвященную живописи.

Д и р е к т о р. Мы предоставляем этим маленьким людям выбор собственного пути. Некоторые предпочитают изящное искусство, другие — различные ремесла.

В классе стоит маленький мальчик, держа у груди листок бумаги.

Д и р е к т о р. Этот юный джентльмен хочет преподнести вам образец своего искусства.

Король берет листок и смотрит на него.

К о р о л ь. Ах, вот что! Спасибо... У-уу!.. (*Улыбка сползает с его лица.*)

Директор хватает рисунок, комкает его и отталкивает мальчика.

Д и р е к т о р. Простите, ваше величество! (*Мальчику.*) Сейчас же иди в свою комнату!

Король, Джоум и директор идут дальше. Секция скульптуры. Подходят к статуе, над которой трудится другой мальчик.

Директор. Мы верим, что задатки гения заложены во всех детях. Поэтому мы стремимся развивать их интуицию, поощрять импульсы...

Двое мальчишек стреляют горохом в короля и директора. Смех.

Директор. ...А вот подающий надежды юный скульптор.

Король. А что ты сейчас лепишь?

Мальчик. Фиговый листок.

Король. Интересно.

Мальчик (*пришлепывая фиговый листок к скульптуре*). Ничего интересного нет в этом фиговом листке.

Директор. Искренность, откровенность, незаторможенность — вот что мы поощряем!

Они идут дальше, но останавливаются, так как у дверей их встречает мальчик.

Мальчик. Мистера Джоума спрашивают по телефону.

Джоум. Не сказали, кто именно?

Мальчик. Мисс Энн Кей.

Король. Может быть, относительно того чека. Вам стоит пойти и узнать.

Джоум. Где телефон?

Директор подводит его к двери.

Директор. Сюда, пожалуйста. Мальчик, проводи его превосходительство в мой кабинет!

Мальчик. Слушаю, сэр.

Джоум следует за мальчиком. Директор закрывает за ними дверь. Мальчишка опять высовывается из-за стенда и стреляет горохом в короля. Смех.

Директор (*подходя*). Сюда, ваше величество.

Король и директор проходят между стендами. Вереница мальчиков пробирается следом в отдалении.

Директор. А здесь наша кондитерская.

Входит еще один мальчик и что-то шепчет на ухо директору.

Директор. Да-да! Извините меня, ваше величество!

Директор уходит, оставив короля рассматривать стенд с кондитерскими изделиями.

Маленький кондитер делает пирожные, напевая: «Весна — пора любви!» Он снимает лишнее тесто и скатывает его в ком. Ковыряет в носу. Король удивленно смотрит. Мальчик, продолжая напевать, снова принимается за пирожные. Он берет вишни из чашки и тем же пальцем, которым ковырял в носу, делает ямки в пирожных, кладет туда вишни.

Мальчик поднимает противень с пирожными и ставит его в духовку.

Директор (*возвращаясь*). Этот молодой человек — специалист по песочным пирожным.

Мальчик вытаскивает другой противень с пирожными и ставит его на прилавок.

Директор. Вот и образцы искусства нашего маленького друга. Они приготовлены точно так же, как и те, которые он только что делал. Не хотите ли попробовать?

Король (*качая головой*). О, нет! Спасибо!

Они уходят.

Другая комната. За столом сидит Руперт и читает.

Приближаются король и директор. Позади группа детей.

Директор. А это, ваше величество, наш вундеркинд. Удивительный ребенок, ему всего десять лет. Он уже настоящий историк, редактор нашего школьного журнала.

Король. А-а, очень интересно!

Король и директор останавливаются около Руперта.

Директор. Позвольте представить вам, ваше величество, Руперта, нашего юного редактора.

Король. Здравствуй, Руперт!

Руперт (*встает и пожимает руку королю*). Здравствуйте!

Король. Садись.

Руперт садится.

Король. Что ты читаешь?

Руперт. Карла Маркса.

Король. Но ты, конечно, не коммунист?

Руперт. Разве я обязательно должен быть коммунистом, чтобы читать Карла Маркса?

Директор. Руперт!

Руперт пожимает плечами.

Король. Это здравый ответ! Ну, если ты не коммунист, то кто ты?

Руперт. Никто!

Король. Никто?

Руперт. Мне не нравится ни одна форма правления.

Король. Но кто-то должен править!

Руперт. Мне не нравится слово «править».

Смех.

Король. Хорошо, если нам не нравится слово «править», назовем это руководством.

Руперт. Руководство правительством есть политическая власть, а политическая власть — легализованное проявление внутринародной вражды.

Король (*директору*). Какой журнал, вы сказали, он редактирует?

Директор. Обозрение текущих событий.

Двое мальчишек выходят из-за стенда и, приблизившись, стреляют горохом в директора. Смех.

Директор. Извините меня, ваше величество.

Он выводит мальчишек из комнаты.

Король (*поворачиваясь к Руперту*). Но, мой дорогой юноша, политика необходима. (*Садится.*)

Руперт. Политика есть ряд установлений, навязываемых народу.

Король. Но в вашей стране законы не навязываются, они являются волеизъявлением всех свободных граждан.

Руперт собирает газеты со стола и проходит за стоящий позади стенд.

Руперт. А вы немного поездите по стране, тогда увидите, какую свободу они имеют.

Король. Но ты не дал мне закончить...

Руперт. На каждого человека надели смирительную рубашку, и никто без паспорта шагу не может ступить.

Король. Но если ты разрешишь мне договово...

Руперт (*приблизившись*). В странах свободного мира нарушаются естественные права каждого гражданина.

Король. Но ты не даешь мне...

Руперт. Люди стали орудием в руках политических деспотов.

Король. Да, но могу ли я...

Руперт. А если вы мыслите иначе, чем мыслят они, то вас лишают вашего паспорта.

Король. Разрешишь ли ты мне...

Руперт. Выехать из страны — все равно, что вырваться из тюрьмы.

Король. Да, но...

Руперт. А въехать в страну — все равно, что проникнуть сквозь игольное ушко.

Король. Но если...

Руперт. Могу я свободно путешествовать?

Король. Конечно, ты можешь свободно путешествовать!

Руперт. Только с паспортом!

Король. Можно мне сказать кое-что?

Руперт. Только имея паспорт!

Король пытается заговорить.

Руперт. Разве животные нуждаются в паспортах?

Смех.

Король. Ты кончил?

Руперт. Нелепо, что в наш атомный век, в век скоростей, паспорта закрывают нам все входы и выходы.

Король. Если ты замолкнешь и дашь кому-либо еще говорить...

Руперт. А свобода слова, разве она существует?

Король. Нет, ты целиком присвоил ее себе.

Руперт. А свободная инициатива?

Король. Мы говорили о паспортах...

Руперт (*идет к столу*). Сегодня все в руках монополий.

Король снимает шляпу и кладет ее на стол позади себя.

Король. Хорошо, теперь позволь...

Руперт. Могу я заняться выпуском автомобилей и конкурировать с автомобильным трестом?

Король. Если бы я мог сказать хоть слово!

Смех.

Руперт. Невозможно! Могу я заняться бакалейной торговлей и конкурировать с сетью фирменных магазинов?

Король. Да заткнешься ли ты!

Руперт. Невозможно! Монополии представляют опасность для свободной инициативы. Когда я вспоминаю, что было шестьдесят лет назад...

Король. Да где ты был шестьдесят лет назад?

Мальчишки у стола, сзади них стенд с кондитерскими изделиями. Толстый мальчик примеряет шляпу короля, потом уносит ее к стенду.

Мальчик. Тогда его дедушка еще только подмигивал его бабушке!

Король. Очень хорошо! Ты кончил? Теперь дай и мне сказать кое-что. Дай мне...

В глубине — мальчик-кондитер и мальчик, который ест суп. Маленький кондитер наполняет шляпу короля кремом.

Король. ...доказать тебе, насколько ты неправ. Прежде всего...

Мальчишка за столом брызгает супом из ложки в короля. Смех. Король хватается

рукой за шею, затем оборачивается и смотрит на мальчишек. Проказник с невинным видом уставился в свою тарелку.

Король. Ну вот, я забыл, что хотел сказать!

Руперт. А эта атомная бомба!

Король. Ага!

Руперт. Разве не преступно, что в то время, когда весь мир нуждается в атомной энергии...

Король. Да.

Руперт. ...вы хотите делать атомные бомбы?

Король снова хватается за шею. Смех.

Король. Я? Я против атомных бомб!

Руперт. Вы хотите стереть с лица земли цивилизацию, вы хотите уничтожить всю жизнь на нашей планете. Вы все еще думаете, что живете...

Король подходит к мальчишкам и выливает суп на того, кто досаждал ему. Смех.

Руперт. ...в девятнадцатом веке.

Король растирает суп по волосам мальчишки. Смех.

Король. Я потерял свой трон потому, что не хотел атомных бомб!

Руперт (*тычет пальцем в короля*). Вы и вам подобные, вы думаете, что атомные бомбы могут разрешить ваши проблемы!

Король возвращается к своему месту и садится.

Король. Послушай ты, крысенок!

Руперт. В наше время человек наделен чересчур большой властью.

Король. Эй!..

Руперт. Римская империя пала после убийства Цезаря, а почему?

Король. Если ты...

Руперт. Из-за слишком большой концентрации власти. Феодализм рухнул в дни Французской революции, а почему?

Король. Я...

Руперт. Из-за слишком большой концентрации власти. А теперь весь мир рухнет, и почему?

Король встает.

Оба вместе. Из-за слишком большой концентрации власти.

Маленький кондитер передает другому мальчишке шляпу короля, полную крема. Смех.

Руперт. Монополизация власти...

Мальчишка отдает шляпу своим друзьям, сидящим за столом, которые кладут ее на стул позади короля.

Руперт. ...представляет собой угрозу свободе. Она принижает достоинство и обрекает на заклание каждого человека. И что происходит с человеком?

Король. Не знаю. (*Садится на свою шляпу, наполненную кремом.*)

Хохот мальчишек.

Руперт. Человек объят страхом, потому что он обречен ненавидеть, вместо того чтобы любить...

Король встает, вытаскивает из-под себя шляпу.

Руперт. ...И если мы хотим сохранить цивилизацию, то мы должны вступить в единоборство с властью, пока человек снова не обретет достоинство и душевный мир.

Все мальчишки приблизились к королю, чтобы лучше видеть результаты своей проделки. Хохочут. Возвращается директор.

Директор. Что все это означает?

Руперт только теперь замечает, что произошло, и присоединяется к общему хохоту.

(Окончание следует.)

Эдуардас МЕЖЕЛАЙТИС

Звезда-самоубийца

КИНОБАЛЛАДА

А в газете заметка икса.
Не заметка — просто отписка,
лишь петитом несколько строк.
Извещает заметка икса:
Отравленье. Самоубийство.
Скончалась Мерлин Монро.

Договоры Голливуда
недовыполнены. Покуда
кинокамеры зря стоят.
Усыпленная Голливудом,
не проснулась актриса утром.
Безотказен снотворный яд.

О, юнцы! Бледнолицые дети!
Что в кино вам, девочки, делать?
Город грустен, будто горбун.
Кто заменит Мерлин, чье тело
соблазняло, мучило, грело?
Мерлин в стеклянном гробу.

Я уйду в Копакабану,
где искусство всем по карману,
посещу голубое кино.
Я предамся кинообману.
Демонстрируют все экраны
сексуальность Мерлин Монро.

Объявляйте кинофестивали
в память модной Мерлин. Едва ли
фильм расходов бы не окупил.
Все окупит Мерлин глазами.
Фильм пройдет в переполненном зале.
Ультрасенсационный фильм!

Под лучами прически манерной
древнеримский контур Венеры —
на экране профиль Мерлин.
Мелодичен твой голос мерный.

Электронное эхо эры —
эхо космоса и витрин.

На какую звезду испарилась?
Отгадайте, спиритуалисты
из нью-йоркских... (Кадр. Я вспоминаю. В то утро, когда я прибыл в Нью-Йорк, в газетах были помещены снимки: Мерлин Монро и Артур Миллер. Сенсационная заметка: разводятся! Самая знаменитая звезда Голливуда, самый знаменитый драматург Голливуда — разводятся! Нью-Йорк только об этом и говорил.)

... клубов седых —
отпылала звезда и скрылась,
горстка синего шлака искрилась —
глаз, обугленных глаз звезды.

Губ
обязательное сердечко
витает по залу весь вечер,
ищет губ... (Кадр. Я вспоминаю. Спустя неделю в салоне одного из художников — сам драматург Артур Миллер. Широкоплеч, высок, человек с черными вьющимися волосами, сам автор «Салемских колдуний» поглядывал через стекляшки очков на синеватые контуры сигаретного дыма. Драматург почти не беседовал. И вдруг заговорил про «охоту на ведьм». Такого рода охота искореняет искусство. Объявили «охоту на ведьм» — и Голливуд погиб. В космос поднялись атомные бомбы—и звезды замолчали. Они дрожат, эфемерно и жалобно улыбаясь, распространяя подражательный свет — шлак отработанных глаз. Так распорядились атомные бомбы. Голова Миллера поникла. Он печально вздохнул. Мерлин? Он вспомнил Мерлин?)

...и мужских забот.
Как заплакать, когда беспечно
изогнулось в улыбке сердечко,
контур сахарно-белых зубов.

Помнишь, плакала ты неловко,
неподдельное сердце екало.
Ведь не плакать... (Кадр. Я вспоминаю. Артур Миллер вздохнул и, глядя в сторону, как будто между прочим прибавил: «Жила в Нью-Йорке маленькая девочка со светлыми волосами. Она бегала по улицам Нью-Йорка. Она выкрикивала названия разнообразных газет и разнообразных цветов. Одна из очень бедных маленьких девочек. И ей никогда не везло. И она много плакала. И однажды мы увидели, как девочка плачет, и включили кинокамеру. И публике понравились ее большие синие глаза, ее большие искренние слезы. А позднее жизнь учила девочку улыбаться. К кинокамере прицепили ценный зеленый банкнот. «Улыбнись»,—предлагали ей. Так девочку обучили лжи. Она улыбалась постоянно». Драматург сказал: «Написать бы такую современную сказку — о поддельной улыбке». Я его хорошо понял.)

...было нельзя.
Это было в парке Нью-Йорка.
Как ты плакала в парке Нью-Йорка,
прикрывая газетой глаза.

Ты забыла? Постой. Ведь этот
Голливуд — это прах.
Монеты
голливудские — прах.

Гляди —
под косматым космическим ветром
пылинка экрана, комета,
не сгори, не упади! (Газета опубликовала снимок. Стеклянный гроб. В гробу — белая хризантема, обернутая в богатый снежно-белый нейлон. У гроба он—широкоплечий, высокий, с вьющимися волосами. К сожалению, еще ниже поникла голова Артура Миллера. Но это — он. Вот и все.)

Но не только на экране —
выяснилось —
Мерлин играла
сотни сентиментальных кончин.
Поразило зрителей крайне,
что совсем, да, совсем не играла
на экране жизни Мерлин.

Залы публика покидает,
о звезде Мерлин забывает.
Что Мерлин! Сигаретный дымок.
Объявления сторож сменяет,
Портреты Монро срывает,
отправляется сторож домой.

Только ветер хватает портреты,
бледные зеркала — портреты,
и вращает, как колесо.
Догоняет ветер поэта,
освещенного лунным светом,
и бросает афишу в лицо.

Ты, Мерлин,— газетная тема!
Безвозмездной любви поэма!
Ты — витринам вверяла судьбу.
Мерлин! Ты — необыкновенна.
Мерлин! Ты — белая ветка
хризантемы в стеклянном гробу.

Рио-де-Жанейро
1962

Перевод с литовского Виктора Сосноры

Имя Анны Маньяни, замечательной итальянской актрисы, хорошо известно советским зрителям, которые видели ее в фильмах «Рим — открытый город», «Самая красивая», «Мечты на дорогах» и других. Высокий реализм и глубочайшая народность характеризуют лучшие образы, созданные актрисой, к числу которых принадлежит и заглавная роль в фильме «Мама Рома» режиссера Пьера Паоло Пазолини.

Мы публикуем страницы из режиссерского дневника Пазолини, в которых режиссер рассказывает о некоторых моментах своей работы с Анной Маньяни. Из этих записей отчетливо видно, как целеустремленно и сознательно работает над ролью одна из самых эмоциональных актрис современности. Высказывания Анны Маньяни впрямую опровергают тот «метод» работы с актерами, который предполагает их слепое повиновение указаниям режиссера. Записи Пазолини с приведенными в них высказываниями Анны Маньяни являются еще одним доказательством того, что подлинный актер — не кукла в руках режиссера, а самостоятельный художник со своим отношением к создаваемому им образу, своим методом работы, своим взглядом на мир.

Пьер Паоло ПАЗОЛИНИ

Анна Маньяни работает над ролью

Странички из дневника, написанные во время съемок фильма «Мама Рома»

3 мая 1962, 10 час. 30 мин.

Чтобы добраться до Чекафумо — на рынок Чекафумо, где мы будем сегодня снимать,— я проделал чудесный путь, часов в 7—8 утра, в совершенно новом для меня освещении, так как обычно я встаю очень поздно. Я шел вдоль Гарбателли, вдоль стен Сан Себастьяно, по древней Аппиевой дороге, по Аппиа Пиньятелли, наконец, вышел на Аппиа Нуова, а оттуда, миновав гигантские развалины — арки Акведука, к которым жмутся деревенские хижины,— подошел к Чекафумо.

По дороге под утренним солнцем я вдруг увидел луга, поросшие свежей зеленой травой; а где-то на Аппиа Пиньятелли — точно не помню где — меня поразила стена, вся укутанная в густую, почти что черную листву, пронизанную в то же время солнцем, так что некоторые листья на фоне сплошной черноты сверкали, словно металлические.

Над этой стеной возвышалась другая, тоже заросшая не менее буйной листвой, но так как стена эта находилась под углом к первой, свет падал на нее иначе, и здесь уже все листья казались вырезанными из металла. И из-за этой стены, покрытой сверкающими листьями, выглядывали верхушки деревьев совсем иного зеленого цвета, опять в ином освещении, в туманной, дремотной дымке.

Вот это сочетание нескольких планов зелени в различном освещении внезапно напомнило мне давно прошедшую весну, когда под такими же резкими горячими лучами я со своим семейством отправился на прогулку. Помню начало этой прогулки в далеком детстве, прогулки, задуманной моей матерью и теткой, как раз в такое же время дня, только среди совершенно другого пейзажа, венецианского пейзажа, венецианской равнины — от Сачиле до подножия Монте Кавалло.

Мы прошли полдороги под таким же утренним солнцем, как сегодняшнее... Страшно голодные, мы съели булочку, сидя на траве, и сейчас я снова чувствую во рту ее вкус... Мы пили апельсиновый сок в деревушке, заброшенной, чудилось мне, на самый край света,— сейчас даже до Африки не так далеко, как казалось тогда, до той деревушки...

И все эти воспоминания, навеянные зелеными стенами Аппиа, свелись к воспоминаниям о моей матери, и я долго думал об этом эпизоде, об одном из эпизодов жизни моей матери, печальной жизни моей матери; точность, ясность, чистота, бедность, безупречность мельчайших подробностей, из которых мало-помалу сложилась целая жизнь, — все это как-то непонятно взволновало меня. Я смотрел на луга Аква Санта, тянущиеся вдоль Аппиа Нуова, на бесконечную великолепную зелень, уходящую вдаль, и глаза мои были полны слез.

Но вот я подошел к месту работы, где меня уже ждала вся моя группа, окруженная гудящей толпой, ярко освещенная солнцем — все тем же прославленным солнцем, с его почти мертвенным и в то же время радостным сиянием. Когда снимали первый кадр (нечто вроде танца на фоне развалин, исполняемого друзьями Этторе, главного героя фильма), ко мне кто-то подошел и сообщил, что Маньяни хочет повидаться со мной, до того как будут снимать ее сцену.

Я пошел к ней; она жила в одном из одинаковых домов, построенных компанией «Ина-Каса» в Чекафумо. Рабочая квартирка, опрятная, с дешевой, но очень современной мебелью из фанеры и металла; все дышало чистотой и достоинством. В этой рабочей





Пьер Паоло Пазолини



Анна Маньяни

семье и поселилась Анна со своими гримерами и парикмахером.

Она стояла перед зеркалом, встревоженная и в то же время спокойная, недовольная собой, полная внутреннего смятения. Она хотела спросить меня, может ли она сегодня сниматься без парика (который обычно она надевает,— так удобнее) — сегодня в последней сцене фильма она хочеть иметь «свое», совсем «свое» лицо. Это сцена, где ей сообщают о смерти ее сына Этторе и она с воплем бросается к дому. Вот только об этом-то она и хотела спросить меня. И сделала это так по-детски, так робко, что совсем растрогала меня. Она прекрасно поняла, что я и сам хочу видеть ее такой, какова она в жизни — без грима, с ее настоящим лицом, — в самом трагическом, самом страшном эпизоде фильма.

По этому незначительному эпизоду можно судить, насколько ровными, честными и светлыми были наши отношения с Анной после одного, собственно, только одного критического дня. Непонимание, возникшее в самом начале между нами, длилось всего два-три часа; оно полностью рассеялось — она сумела понять мой метод работы, его особенности. Конечно, это было бы невозможно, не приложи мы оба для этого немало доброй воли.

Трудность состояла в следующем: я снимаю очень короткими кадрами — не более двух-трех минут каждый,— снимаю крупные планы, основные движения и т. д., а потом монтирую их так, как было задумано мной до начала съемок.

Маньяни же не ожидала этого; она, очевидно, привыкла к длинным кадрам, полным движения, в которых она может полностью выразить себя, дать оттенок за оттенком, одну мельчайшую подробность за другой, раскрыть свое восприятие роли вплоть до самых незначительных, самых тонких ее черточек. Так она работала в течение ряда лет, и теперь я понимаю, как трудно было ей приспособиться к такому методу, который, напротив, сводит переживания, психологические эпизоды к одной кульминационной точке, совершенно определенной и четкой. Словом, Маньяни привыкла сниматься целыми сценами, в то время как я, в противоположность этому, даю ей сыграть только одну реплику —и это требует от нее совершенно нового подхода к ее актерской работе. Поясню: я требую от актера предельно реальной — или, лучше сказать, реалистической — игры, требую непрерывно, неистово, но категорически отвергаю натурализм в каком бы то ни было виде. Меня совершенно не интересует так называемая «непосредственность», так называемая «естественность»; я хочу отобрать, а потом соединить различные фазы чувств моих действующих лиц в минуты наивысшего напряжения, без тех промежуточных переходов, которые как раз требуют непосредственности и естественности. Поэтому я и прошу Маньяни, привыкшую создавать свои роли резцом скульптора-монументалиста, высекающего из мрамора конную статую, трудиться теперь подобно ювелиру — то есть брать реплику за репликой, как мельчайшие крупицы золота, оттачивать их, обрабатывать их уже не вдохновенными взмахами руки, а терпеливо, тщательно и напряженно.

Вот оттого-то, когда начались съемки, возникли неожиданные трудности как для меня, не привыкшего снимать иначе, так и для Маньяни, вынужденной втискивать в короткие кадры взрыв чувств, который ей хотелось бы развернуть в полную сцену. Это и было единственным препятствием в нашей совместной работе, но, как я уже говорил, мы его преодолели в первые же дни. И взглянув на ее лицо сегодня утром, когда она предложила мне «то, что мне самому хотелось», я понял: мы приступаем к нашей работе с такой радостью, с таким страхом, с таким волнением, как два дебютанта.

4 мая 1962

Я вновь прохожу по улицам — по Аппиевой дороге, по Тусколане; вчера я шел по ним под ослепительным солнечным светом, а сегодня нависло серое небо и хлещет проливной дождь.

Добираюсь до Чекафумо и вижу: полный разгром. Актеры разбрелись под дождем, рынок залит водой, все тонет в сером тумане.

И ничего поделать нельзя.

Меня охватывает отчаяние; совершенно такое же отчаяние пережил я, когда «Аккатоне» шел уже третьим экраном, изрезанный, изуродованный, перед случайным, равнодушным зрителем. Такова эфемерная жизнь кинематографа: работаешь, и тебя постоянно преследует мысль о том, что картина не получится и скоро состарится.

В подворотнях на улицах Чекафумо жмутся операторы, ассистенты, технический персонал — у всех на лицах написано: ничего не поделаешь. Под каким-то навесом стоит Ди Карло, мой второй режиссер, с ним — парнишки, которые сегодня должны были сниматься; кое-кто из группы бродит среди опрокинутых скамеек, разбросанного реквизита. Словом, разгром под Капоретто.

Кто-то говорит мне, что Маньяни хочет повидать меня, и я иду к ней.

По лицу ее догадываюсь, что разговор будет серьезным. Дело касается материала, просмотренного нами вчера и взволновавшего нас обоих, но по различным причинам. На одном мы с ней сходимся: эти кадры следует переснять.

Маньяни объясняет мне, почему она требует пересъемки; ее мысль в основе совпадает с моей, но доводы, естественно, совершенно другие.

Я. Поговорим об этом кадре, Анна. О кадре, где ты смеешься и спрашиваешь сына: «Ну, красивый мотоцикл я тебе купила? Такой, как ты хотел?» Вот этот самый смех, поговорим о нем.

Анна. Да, смех. Ты лучше меня знаешь: этот смех можно сделать по-разному и тем не менее полностью выразить то, что ты задумал в этой сцене. Можно начать со смеха или кончить им, можно засмеяться еще за кадром или, наоборот, после. А я — существо крайне неуравновешенное. Вот наступила минута, когда я начала эту сцену, и вдруг ты мне крикнул: «Смейся же, смейся, Анна!» — и смех получился идиотский. Я уверена, что он звучит фальшиво, а раз уж мне не удалось рассмеяться естественным смехом (и в этом, по-моему, ты со мной согласен), я потеряла равновесие во всей сцене. Словом, плохо сыграла, да, плохо, а меня-то еще считают опытной актрисой, старой лисой...

Я. Да, кадр не удался, тут я с тобой согласен. Но вот что я хочу сказать тебе, собственно, не об этом кадре, а о многих других, подобных ему. Я крикнул: «Смейся, смейся!»— перед началом этой сцены, потому что мне хотелось подтолкнуть тебя, впрыснуть тебе еще немножко выразительности: эта привычка сохранилась у меня от работы с непрофессионалами, им надо поддать жару в самую неожиданную минуту, как бы застать их врасплох. Теперь пойми и прости мое вмешательство, помни — это всего-навсего привычка.

Анна. Конечно; поэтому мы и говорим с тобой об этом так тепло и по-дружески. Я отлично понимаю, что ты привык к актерам, которых ты берешь в руки и лепишь, как глину. Пусть даже у них будет какое-то инстинктивное понимание — все равно, они для тебя только роботы. Ну а я не робот, я три месяца думала над твоим сценарием, я его перечитала по крайней мере четыре раза, я проанализировала все оттенки, самые незначительные, и самые важные, и самые тонкие. И вот, так как я актриса (нет, я ненавижу это слово!), так как я живое существо, наделенное инстинктом, я внезапно вошла в образ мамы Ромы. Поэтому уже автоматически — и в этом заслуга твоя, твоего сценария — я буду работать именно так, как ты этого хочешь. Но все же учти, я в качестве мамы Ромы—еще новорожденный младенец. И когда ты мне вдруг кричишь: «Смейся, Анна!», «Серьезней, Анна!» — во мне начинается внутренняя борьба. С одной стороны, я чувствую: если я хочу сыграть так, как надо (и как ты этого хочешь), мне следует играть только по-своему; с другой стороны, я вижу — наше с тобой понимание роли не всегда совпадает; выходит, что я совсем не хорошая актриса (и славу богу!), но и не послушный робот. Главное — я должна быть очень-очень живым человеком, Пьер Паоло, иначе мне не выдержать сравнения с этими ребятами, которыми ты руководишь, которых ты лепишь, которыми ты командуешь,— они-то ведь гораздо более настоящие, чем я. Нельзя, чтобы зритель додумался до такого сравнения.

Я. Но ведь я предвидел эту трудность, Анна. Слить их и тебя воедино — это и есть главная зада-

ча моей новой режиссерской работы; я это отлично понимал, еще когда только начались съемки. Но, может быть, лучше об этом не говорить?

Анна. Нет, по-моему, такие споры очень нужны для выяснения важнейших вещей. Два умных человека всегда сумеют понять друг друга. Иначе у меня будет такое чувство, будто я работаю, не отдавая себе отчета в том, что я делаю, а мне необходимо, абсолютно необходимо работать совершенно сознательно.

Я. Я не только прошу тебя об этом, я просто требую этого. Я не хочу, чтоб в нашей совместной работе у тебя было бы хоть одно мгновение неосознанного действия. Итак: по вопросу об этом кадре «Смейся, смейся, Анна!» мы пришли с тобой к двум выводам: первый — я был неправ, вмешиваясь в твою игру (правда, я частично оправдался перед тобой); и второй — ты поняла, что я могу снимать только так, как всегда снимаю,— короткими, выразительными кадрами.

Анна. Ах, иной раз, когда ты начинаешь сцену с конца, меня это порядком сбивает с толку — ведь я не знаю еще, каким будет, каким должно быть начало! Ты-то, конечно, знаешь... но мне, как актрисе, тоже хотелось бы знать!

Я. Ладно, в будущем надо делать так: изучать вместе сцену с самого ее начала, в хронологическом порядке, потом кадр за кадром в совершенстве продумывать ее вместе, и таким образом, когда я начну снимать с последнего кадра, останутся только чисто технические трудности. Ясно также, что наше понимание душевного состояния мамы Ромы может и не совпадать. Но ведь даже самый прекрасный, самый вдохновенный сонет Петрарки может иметь противоречивые толкования. Что же говорить о роли!

Анна. Но я слепо верю в твою экспликацию; и как раз сцену, о которой мы говорим, я представляла себе совершенно отчетливо. Беда в том, что мы начали с конца и я не сумела правильно распределить все во времени—смех, волнение, возбуждение... Что касается твоего съемочного метода, я его полностью, безоговорочно принимаю: я ведь видела результат. Если таков твой метод, а результат будет таким, как в «Аккатоне», я могу быть спокойной. Осталось только одно — мне надо избавиться от моего «комплекса».

Я. Да, да, конечно. Если бы мы с тобой раньше обсудили эту знаменитую сцену «Смейся, Анна!», я бы тебе объяснил, что это единственная сцена фильма, полная неомраченного веселья, без какой бы то ни было тени предчувствий. Именно сразу вслед за этим разразится катастрофа. Поэтому я не хотел в этой сцене никакого оттенка скорби или грусти; тут должно царить чистейшее веселье.

Анна. Может быть, я потому и запоздала немного со смехом, что начала, не то чтобы с грусти... а...

Я. ... с тревоги?

Анна. Нет, это не было тревогой, скорее внутренней, скрытой радостью.

Я. Ну вот, а мне даже этого тут не нужно. Это должна быть сцена веселья простого, обычного, чисто поверхностного, если хочешь. И надо было поговорить об этом сперва, а потом, конечно, предоставить тебе полную свободу в выборе вариантов, потому что даже такой тип, скажем, поверхностной веселости, «просто веселости», может также быть выражен бесконечно разнообразными способами.

...На одинаковые, бесцветные дома Чекафумо — многоэтажные, асимметрично разбросанные здания — льются нескончаемые, издевательские потоки дождя. (Может быть, я слишком многого хочу — прийти к полному согласию в споре с Анной?)

Под окнами рабочей квартирки, где она живет, зловеще поблескивает рыночная площадь с опрокинутыми скамьями, с мокрыми, гниющими подпорками брошенных навесов.

Поэтика Анны, с ее худшей стороны, романтична и натуралистична, моя же — тоже с худшей стороны — изысканна и вычурна. Я ищу пластичности, главное, пластичности изображения, иду, не сбиваясь, по пути, найденному Мазаччо, с его резкой светотенью, с его черно-белым богатством — иду, если хотите, по архаическому пути, удивительно сочетающему в себе утонченность и грубость. Я не могу быть импрессионистом. Я люблю фон, а не пейзаж. Нельзя представить себе стенку алтаря, украшенную движущимися фигурами. Мне противна сама мысль о том, чтоб эти фигуры двигались. Поэтому ни один кадр не начинается у меня с «поля», то есть с пустого пейзажа. Там всегда будет человек, пусть даже он едва виден в отдалении. Едва виден — но только на мгновение,— тотчас же я кричу моему верному Делли Колли, чтоб он поставил 75, камера движется навстречу актеру: крупный план. А позади — фон, фон, а не пейзаж. Гефсиманские сады, пустыни, небосвод в тучах!

Анна — романтик: она видит человеческую фигуру на пейзаже, человека в движении, тонущего в водовороте предметов, как на импрессионистском наброске, пусть даже исполненном с ренуаровской мощью: движущиеся тени и свет, падающие на человеческие фигуры и на пейзаж, силуэты, танцующие в ракурсе — а фронтально никогда! — на речных берегах, или у моря в барашках волн, или в рощицах из «Завтрака на траве», или в паскареллиевских переулках.

А дождь-то льет, как нанятый! В конце концов снимать фильм — значит ждать солнца!

Перевод с итальянского Н. Фарфель

А. БРАГИНСКИЙ

Вчера и сегодня «новой волны»

Термин «новая волна», употребленный впервые критиком еженедельника «Экспресс» Франсуазой Жиру и подхваченный ее многочисленными собратьями по перу, стал с их легкой руки как бы символом молодого поколения киноработников Франции в целом. Этот туманный термин заслонил в трудах иных зарубежных кинокритиков и киноведов реальные обстоятельства, связанные с обновлением кадров французского кино. Термину этому сопутствовали теория «смены кожи» — эдакое антропоморфическое обоснование атаки молодых, теория «исконной вражды» между старым и молодым поколениями, причем, естественно, всячески подчеркивалась «прогрессивность» всего молодого.

Атака на стариков велась как атака против «системы», методов и традиций кинопроизводства. В гневных филиппиках молодых «ниспровергателей» на крупицу правды приходилось немало вымысла, а порой и прямой клеветы. Франсуа Трюффо недавно признался, что, будучи кинокритиком, он писал свои «разгромные» статьи исключительно для того, чтобы его боялись. В интервью Изабелле Вишняк из «Трибюн де Женев» Трюффо сказал, что никогда не был искренен в оценке фильмов. Он хотел только одного: препятствовать успеху того или иного фильма, чтобы ощутить «полноту своей власти». Трюффо недаром называли в те годы «критиком с револьвером на столе».

Однако было бы ошибкой утверждать, что «новая волна» появилась только в результате этих атак Трюффо и его единомышленников, хотя они, вероятно, и ускорили естественный и неизбежный процесс, который уже давно созревал во французском кинематографе. Приход в кино молодых творческих работников — да еще в таком большом количестве одновременно — был предопределен общим состоянием киноискусства и кинопроизводства Франции в начале и середине 50-х годов.

Старшее поколение режиссуры, за исключением некоторых крупных мастеров, действительно «застыло в самодовольстве» (слова Трюффо), действительно отказывалось затрагивать проблемы, которые могло бы всерьез заинтересовать зрителя. Зрительные залы пустуют. Падают доходы прокатчиков и продюсеров. В поисках выхода из создавшегося положения они готовы дать работу молодым.

Однако рисковать продюсерам не очень хочется — ведь среди молодых большинство не имеет специального образования, и руководители кинопроизводства решают дождаться «образцового успеха» какого-либо фильма одного из этих «непрофессионалов», обладающих мощной глоткой.

Таким образом, расчищая дорогу для своих будущих успехов, Трюффо и его коллеги по журналу «Кайе дю синема» — будущие режиссеры Шаброль, Годар, Риветт—действуют не в такой уж неблагоприятной для них обстановке. Правда, доказывая в 1958 году «нулевую ценность» таких картин, как «Сильные мира сего» Дени де ла Пательера, «Лучшая доля» («Лучшие годы») Ива Аллегре, «В случае несчастья» Клода Отан-Лара, они сильно перебарщивают. Точно так же они явно хватают через край и в восторженной оценке первых фильмов молодых: Роже Вадима, Эдуара Молинаро, Луи Малля, получивших в то время возможность дебютировать.

Когда теперь, по прошествии нескольких лет, вспоминаешь фильмы, созданные этим первым призывом «новой волны», видишь, как беспочвенны были щедрые похвалы, расточаемые в их адрес теми, кто через год-два сам сменил перо кинокритика на камеру. Эдуар Молинаро, например, после неплохо сделанного детектива «Спиной к стене» (1957) быстро оказался поглощенным коммерческим кинематографом, о чем наглядно свидетельствуют такие его фильмы, как «Женщины исчезают», «Девушка на лето» (1960), «Смерть Беллы» (1961), «Арсен Люпен против Арсена Люпена» (1962).

Несколько более интересна судьба Роже Вадима и Луи Малля.

Вадим дебютировал картиной «И бог создал женщину» с участием Брижитт Бардо. Героиня фильма Жюльетта — сирота, которую воспитывают бездетные супруги. Она выходит замуж за юношу, живущего по соседству,— робкого и любящего ее Мишеля. Однако Жюльетту влечет к его старшему брату Антуану. Узнав о неверности жены, Мишель в ярости бросается на брата... Фильм заканчивается многоточием.

Банальность и традиционность этого сюжета намеренные. Фабула служит для режиссера лишь средством в его стремлении эпатировать зрителя «смелыми» ракурсами и «пикантными» подробностями. «Безнравственность здесь,— писала покойная Симона Дюбрей в «Либерасьон», — использована для показа зрителю ограниченной нравственности». А писатель Жерар Долмен устами персонажа своего романа «Успех» заявляет, что Вадим в этом фильме рисует сатирический портрет старшего поколения и, показывая отход молодежи от традиционных

приличий, дает тем самым «оплеуху тем, кто действует на экране — гостям на свадьбе и родителям». Автор романа замечает: «Надо быть смелым, если хочешь, чтобы мир принадлежал тебе».

Именно с этой расчетливой «смелости» и началась история «новой волны». Ее было несколько меньше, чем у Вадима, в первом фильме Луи Малля «Лифт на эшафот», получившем премию Деллюка 1957 года, но зато предостаточно в его же следующей картине «Любовники» с ее «бескомпромиссностью» в показе любовных отношений пресыщенной дамы из «хорошего общества» и юноши из иной среды. Следующие картины Луи Малля: «Зази в метро» и в особенности «Частная жизнь» — о личной жизни кинозвезды — и последняя картина «Затухающий огонь» — подробный кинорассказ о неудачнике,— были поворотом к решению более интересных и значительных проблем.

Что же касается Роже Вадима, то и «Уздечка на шее», и «Отдых воина», и «Опасные связи», и «Порок и добродетель» проникнуты духом коммерческого кино и откровенного ремесленничества. Вадим уже давно «деклассифицирован» своими же французскими коллегами. От него не ждут никаких неожиданностей, отлично зная, что основной «приманкой» каждого его фильма является обильная доза эротики.

И еще одного ловкого мастерового дал этот период французскому кино — Мишеля Буарона. Он был ассистентом Рене Клера в «Больших маневрах», после чего создал довольно интересную комедию (по сценарию Роже Вадима и с участием Брижитт Бардо) «Эта проклятая девчонка» — единственный его фильм, в котором проявились хороший вкус, изящество и выдумка, воспринятые Буароном у своего учителя. Этих качеств уже несравнимо меньше в «Парижанке» с той же Брижитт Бардо в главной роли. Дальнейшие работы Буарона — «Когда появляется ребенок», «Не хотите ли со мной танцевать?», «Слабые женщины» вплоть до последней его картины «Как преуспеть в любви» — свидетельствуют о постепенном снижении мастерства и растущем пристрастии режиссера к штампам, что позволяет ему испекать подчас по две картины в год.

Фильмы Вадима, Молинаро, Буарона (и даже более тонкого Жоффе, который, оставаясь в целом на позициях коммерческого кино, умеет насыщать лучшие свои работы элементами социальной мелодрамы), так же как и картины десятка других мастеров, ничем не тревожили тихую заводь французского кинематографа.

Только в самом конце 50-х годов это спокойствие было все же нарушено. Первым, кто сумел это сделать, был критик и журналист Клод Шаброль. Именно его первая картина «Красавчик Серж» принесла тот «образцовый успех», который заставил продюсеров и прокатчиков пересмотреть отношение к «зеленой» молодежи и сделать на нее ставку.

Для постановки своего первого фильма Клод Шаброль использовал личные средства — наследство жены. Денег было немного. О том, чтобы пригласить крупного оператора или известных актеров не могло быть и речи. Шаброль пригласил совсем тогда неизвестного оператора Анри Декэ и знакомых ему молодых актеров — Жан-Клода Бриали, Жерара Блэна и Бернадетту Лафон. Съемки проводились в небольшой деревушке, причем местные жители участвовали в съемках почти безвозмездно. Сегодня, кокетничая, Шаброль говорит, что мечтал сделать «фильм о снеге» и делал разные уступки «ради получения премии за качество». Нам же представляется, что этот самый искренний из всех своих фильмов Шаброль снимал с тем же порывом, с каким писатель пишет свой первый роман, без оглядок и вкладывая в него много личного. Шаброля меньше всего интересовали здесь трюки и «смелость». И если Декэ снимал с руки, то главным образом потому, что не было рельсов и тележки.

Картина рассказывает о чистых человеческих чувствах, о дружбе. Шаброль показал жизнь заброшенной в горах деревеньки, рассказал о дружбе двух молодых людей — Франсуа и Сержа. Франсуа помогает Сержу обрести веру в жизнь. Несмотря на то, что жизнь деревушки показана довольно мрачными красками, фильм не производил того тягостного, пессимистического ощущения, которое вызывают последующие работы Шаброля. Резко выделяясь на фоне продукции 1958 года, «Красавчик Серж» привлек к себе внимание зрителей и новизной тематики и интересным, новаторским решением.

Ободренный этим успехом и разбогатевший благодаря ему, Шаброль сделал свой следующий фильм «Кузены» (сценарий которого, однако, был им написан до «Красавчика Сержа») с бóльшим постановочным размахом, но с теми же актерами и оператором. Провинциал Жорж приезжает в Париж на учебу и поселяется у своего кузена Клода. Жорж никак не может привыкнуть к атмосфере богемы, в которой живет его столичный кузен. Неудачная любовь Жоржа еще более осложняет его жизнь. Герои Шаброля обманывают и самих себя и своих друзей, скрывая истинные чувства, стараясь казаться хуже, чем есть. Клод видит, как глубоко любит Жорж девушку, но понимает также, что она недостойна его. «Заботясь» о брате, он убеждает девушку, что она не будет счастлива с Жоржем, и поселяет ее у себя. Муки, которым Клод и его подруга подвергают Жоржа, оказывается, имеют свою логику: Жорж должен разочароваться в девушке. Но юный провинциал страдает, учеба не идет ему на ум, он

с треском проваливается на экзаменах, тогда как порхающий по жизни, вполне современный Клод сдает их блестяще, хоть пальцем о палец не ударил для этого. И когда в финале случайно спущенный ружейный курок обрывает жизнь Жоржа, это воспринимается как некое закономерное подведение итогов, вытекающее из сомнительной истины, которой придерживается автор фильма: в жизни имеют право на существование только сильные, а слабые должны погибнуть.

Реакционность такой позиции несомненна, хотя ряд других акцентов в картине призван подчеркнуть антифашистские и антирасистские устремления Шаброля. Ныне режиссер заверяет, что он делал фильм о тех, кто позднее взял в руки пластиковые бомбы. И все же, когда смотришь картину, трудно отрешиться от ощущения, что автор ее восхищается сильным характером своего героя. Двусмысленность, неточность авторской позиции, проявившиеся в этом фильме Шаброля, вообще характерны для режиссеров «новой волны».

Вслед за «Кузенами» Шаброль поставил чисто коммерческую картину «На двойной поворот ключа». Пропустив ее, обратимся к четвертой картине Шаброля «Милые женщины», составляющей вместе с «Красавчиком Сержем» и «Кузенами» своеобразную трилогию, претендующую на показ жизни французской молодежи конца 50-х годов.

Фильм «Милые женщины» посвящен девушкам—продавщицам магазина электропринадлежностей. Ничего светлого не нашел Шаброль в судьбе своих героинь. Каждая из них стремится найти свое счастье в жизни. Но всех их ожидает разочарование, а одну — Жаклин — смерть. Она влюбляется в преследующего ее повсюду мотоциклиста и становится жертвой этого убийцы-маньяка. Шаброль значительно усугубил эту патологическую линию поверхностным натурализмом деталей и плохим вкусом. Все девушки могут в любую минуту оказаться в положении Жаклин — утверждает Шаброль. Не об этом ли говорит финальная сцена в кабаре, где неизвестная нам «милашка» с восторгом привечает первого встречного? Шаброль признавался, что поначалу его сценарист Жегоф хотел сделать фильм о дураках, но в дальнейшем они решили отказаться от этой мысли. Однако первоначальный план оказался, повидимому, сильнее последующих. Шаброль и Жегоф явно захвачены показом человеческого убожества. Они не видят в жизни ничего светлого, никаких идеалов, ради которых стоило бы жить.

Садизм и жестокость, которые Шаброль якобы хочет осудить, правда жизни, которую он якобы ищет через сюжеты своих картин, оборачиваются против самого Шаброля. Ни «Шалопаи» (о бездельниках, промышляющих любовью), ни «Око лукавого» (рассказ о человеке, которого зависть приводит к преступлению), ни «Ландрю» (история убийцы женщин — сюжет, использованный Чаплином в «Мсье Верду») не блещут глубиной мысли. Шабролевская «правда» частных наблюдений становится ложью из-за отсутствия четкого отношения к жизни. Правдоподобие отдельных деталей и начальная разоблачительная позиция оказываются подмятыми псевдофилософией и анархическим отношением к действительности.

Если проследить судьбу его коллег Франсуа Трюффо и Жан-Люка Годара, мы увидим, что Шаброль не одинок. Трюффо начал с фильма «400 ударов», который имел большой успех во Франции и за ее рубежами. Как и Шаброль, он вложил в этот первый фильм много личного и сделал лучшую свою картину. Картина «400 ударов» — история маленького Антуана — несла в себе решительный протест против системы школьного и домашнего воспитания во Франции. Сегодня Трюффо говорит, что это «хитрый фильм», ибо его успех был завоеван заранее, поскольку зритель всегда симпатизирует детям. Так или иначе, но во французском кино уже давно не было такой честной картины о воспитании детей.

Поклонники таланта Трюффо были разочарованы следующими его работами — фильмами «Стреляйте в пианиста» и «Жюль и Джим». «Жюль и Джим» — это экранизация романа Пьера Рома. История двух друзей — немца и француза, из которых один предлагает своему другу в любовницы жену, лишь бы она осталась «при доме»,—отличалась удивительной двусмысленностью. На основе романа Трюффо мог сделать пародию на модные в кино любовные «треугольники». Трюффо же принял все всерьез. Вряд ли премия «за оригинальный показ любовного треугольника», присужденная фильму на фестивале в Мар-дель-Плата, может польстить Трюффо как художнику.

В небольшой новелле из фильма «Любовь в двадцать лет» Трюффо вернулся к своей «первой любви»: он рассказал о героях «400 ударов», повзрослевших на несколько лет. Антуан работает теперь в магазине грампластинок. Он любит музыку и часто посещает концертные залы. На одном концерте он знакомится с девушкой. Его робкое ухаживание не встречает у нее ответа — она предпочитает ему другого... Сделанный без всяких претензий, но зато с большим вниманием к духовному миру юноши, этот фильм проникнут добрыми и чистыми человеческими чувствами.

Самой, пожалуй, модной фигурой среди молодого поколения киноработников Франции является Жан-Люк Годар. Швейцарский журналист Бернар в одной из своих статей нарисовал довольно злой портрет Годара, где подчеркнуты две характерные

особенности личности режиссера — авантюризм и анархизм, которые находят прямое отражение и в его творчестве. В одном из своих как обычно путаных интервью Годар признался, что быть честным для него — значит изменять друзьям, представлять их в самом неприглядном виде. При всем этом он считает себя левым, ибо художник, мол, всегда слева — кем бы он ни был.

Своеобразная форма, в которую облек свой первый фильм Годар, настолько ослепила некоторых критиков, что они провозгласили «язык» этого фильма «языком будущего». И по сей день именно особенности формы привлекают критиков в работах Годара. Ведь рассказ о жулике и убийце («На последнем дыхании»), или о женщине, которая хочет ребенка вопреки желаниям любовника («Женщина есть женщина»), или о проститутке, которая становится игрушкой в руках сутенеров («Жить своей жизнью»), не столь уж оригинальны по тематике, чтобы привлечь особое внимание. Герои Годара — лишь послушные марионетки в руках своего создателя. Они заражены тем же нигилизмом и анархизмом, что и их творец. Это особенно проявилось в «Маленьком солдате» и «Карабинерах». «Левый» художник Годар и не думает о том, чтобы высказать, скажем, свой протест против такой язвы капиталистического общества, как негласная проституция. Только рикошетом, только косвенно атакует он этот «промысел» в «Жить своей жизнью», интересуясь главным образом «документальной» стороной дела, сбиваясь на некое любование «пикантностью» ситуации. Трагедия женщины в «Жить своей жизнью» заслонена экзотикой «дна».

Однако по своей форме картины Годара действительно резко отличаются от фильмов его коллег по профессии. В наличии собственного почерка Годару отказать нельзя. Он стремится приблизить объектив камеры к глазам персонажа. Большинство планов снимается с движения ручной камерой. Налицо как будто максимальное приближение к жизни, но только внешнее. Годар и не пытается отразить и осмыслить жизнь во всей ее сложности. Упрощенность — вот к чему, по существу, приходит Годар со всем его фрондерством и формалистическими новациями.

Трюффо, Шаброль, Годар — наиболее заметные режиссеры «новой волны». Но, конечно, этими тремя именами картина не исчерпывается. Можно привести еще десятка три имен молодых режиссеров, в картинах которых нет даже частных достоинств, свойственных фильмам трех названных выше мастеров, но зато недостатки получают гипертрофическое выражение.

Отличающийся крайним лаконизмом в передаче содержания фильмов, журнал «Фильм франсе» любопытно резюмирует содержание некоторых работ молодых режиссеров. Берем наугад: 23-летний Ги Жиль, ассистент и монтажер Рейшенбаха и Деми, снял свой первый фильм под названием «Любовь в море» («История девочки, которая любит сентиментальные песенки, — пишет «Фильм франсе», — и моряка, который любит свободу»); 25-летний Жан Роллен снял «Морское расписание» («Два старых холостяка и девушка хотят доплыть до Бретани на старой лодке»). Три любовные пары сплетают и расплетают любовный хоровод в картине Гриши Даби «Сатана правит бал», две любовные пары действуют в фильме Франсиса Риго «Мы едем в Довиль»...

Поразительно это единообразие сюжетов у кинематографической молодежи Франции. Их фильмы представляют собой вариации на две-три главные темы. Издеваясь над «новой» кинематографией, Франсуа Трюффо как-то писал, что «ее аксессуарами стали спортивные машины, коньяк во время свиданий, проигрыватели грампластинок и навязчивая сексуальность». К этой злой и верной характеристике следовало бы только добавить, что во всем этом потоке «модных», лишенных какой бы то ни было мысли фильмов отчетливо видно навязчивое стремление их авторов преуспеть. (Мы здесь не говорим ни о так называемом «интеллектуальном» кино с его главными адептами Аленом Рене и Аленом Роб-Грийе, также подчас искусственно включаемом в состав «новой волны», но на самом деле стоящем особняком, ни о фильмах молодых прогрессивных кинематографистов, таких, например, как картина режиссера-коммуниста Анри Фабиани «Счастье будет завтра» или известный советским зрителям фильм Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие».)

«Меня забавляет смешивать карты»,— заявил как-то Годар. «Мне интересно противоречить самому себе»,— вторит ему Франсуа Трюффо. «Человек должен голосовать, художник — нет. Он должен искать и в лагере противника что-то интересное»,— глубокомысленно вещает Клод Шаброль.

Так подводится «теоретическая» платформа, оправдывающая отсутствие положительной программы в творчестве молодых кинематографистов Франции, их уход в чисто формальные изыски.

Откуда же такая бедность тематики и сюжетов, чем вызвана идейная пустота «новой волны»?

В своей книге «Кино — наша профессия» французский режиссер Луи Дакен пишет, что если еще недавно представители крупной французской буржуазии считали «неприличным» работать в кино, то теперь, убедившись в том, что это тоже источник обогащения, они всячески поощряют своих детей в их усилиях «пробиться в кино». Кадры кинематографии Франции таким образом все более «укрепля-

ются» «достойными» молодыми представителями этого класса.

Как отмечал режиссер Жак Наум в 1959 году, «всякий, кто стремится делать лишь банальные вещи, никого не стеснит и всегда может быть независим в кино».

Именно о такой «независимости» мечтают эти молодые киноработники. Они намеренно суживают свой кругозор, ограничивают свои задачи развлекательством. Подлинное знание жизни заменяется у некоторых молодых знанием лишь своей среды, главным образом среды той же буржуазной молодежи.

Идейная и художественная мелкотравчатость представителей французской «новой волны» становится особенно очевидна, если сравнить их работы с фильмами молодых итальянских кинематографистов, таких, как Эрмано Ольми, Уго Грегоретти, Франческо Рози, Нанни Лой и другие, чье творчество отличается высокой гражданственностью, стремлением отразить самые жгучие проблемы современности.

...Еще в 1959 году Жорж Садуль писал, что никакой «новой волны» нет, раз нет общих принципов, доктрины, школы. Об этом же говорил и Трюффо, подчеркивая, что есть лишь «фильмы с морщинами и без оных».

Актив «новой волны» действительно крайне мал. Но он есть, и отрицать его было бы неверно. На первом этапе «новая волна» разбила сложившуюся систему кинопроизводства. Но отсутствие четкой программы, намеренное сужение тематики привело к тому, что достижения эти не были закреплены, развиты. Тем самым «новая волна» зашла в тупик, оказалась в сетях жестокого идейного кризиса.

Хочется верить, что демократические традиции французского киноискусства одержат верх, и мы еще увидим фильмы, в которых молодые мастера французского кино правдиво отразят жизнь, надежды, тревоги, мечты народа Франции.

МЫ ОБРАТИЛИСЬ С ВОПРОСОМ...

Редакция журнала «Искусство кино» обратилась к ряду видных деятелей зарубежного искусства с просьбой поделиться своими соображениями о том месте, которое занимает творческое наследие С. Эйзенштейна в сегодняшней практике мирового киноискусства.

Ниже мы помещаем первые полученные нами ответы.

Луиджи КЬЯРИНИ, *киновед (Италия):*

Я считаю творчество С. М. Эйзенштейна одной из вершин художественного выражения в кино. Никто до него и, быть может, никто после не поднимал язык киноискусства на такую высоту поэтического выражения. Его фильмы, как немногие другие, не устаревают, они сохраняют силу своего воздействия и красоту потому, что на них лежит печать искусства. Темы их, связанные с ними события могут казаться далекими и уже стираются в памяти, быть может, они вне наших нынешних интересов и проблем, но их глубочайшее гуманное содержание, лишь благодаря которому и достигаются универсальные ценности, по-прежнему живо, потому что оно воплощено в форму, остающуюся полноценной, независимо, от прогресса техники, эволюции киноязыка, исторических перемен, а вместе с ними и изменения вкуса и самого восприятия. Можно развивать теорию монтажа и специфики кино, но «Одесская лестница» из «Броненосца «Потемкин» все равно остается одной из сцен, исполненных самой высокой поэзии, которые когда-либо создавало киноискусство.

Основное достижение Эйзенштейна как теоретика состоит в том, что он решительно отстаивал посредством в высшей степени глубокого, хотя порой и вызывающего возражения анализа художественный характер кинематографического языка, рассматривая проблемы кино в плане общих проблем искусства.

Поэтому Эйзенштейн не знал ограничений в отношении идеологического содержания (среди его замыслов был фильм о «Капитале» Маркса) и подчеркивал, что идеологическое содержание приобретает особую силу, если оно выражено с эмоциональным зарядом, присущим художественному языку.

Современное значение для мирового кино творчества и эстетических теорий Эйзенштейна, мне кажется, может быть кратко выражено следующим соображением: пустыми и декадентскими являются формальные поиски и экспериментаторство, если они не служат идее; топорно и вяло то содержание, которое не находит своего волнующего выражения в форме.

Пьеро ГАДДА-КОНТИ, *публицист (Италия):*

Режиссер Сергей Эйзенштейн — одна из крупнейших фигур художника-творца в истории кино. Я в этом еще больше убедился недавно, увидев его первое произведение — фильм «Стачка», восхищающий своей лаконичностью, реализмом, эмоциональной силой. В нем мы видим в зародыше уже те качества, которые позднее сделали «Броненосец «Потемкин» одним из самых значительных фильмов из всех, что когда-либо создавались: особенно это проявилось в поразительной сцене на большой лестнице в Одессе, где царские солдаты стреляют в толпу.

Я знаю также работы Эйзенштейна — художника-декоратора и рисовальщика человеческих фигур: я участвовал в организации выставки 300 рисунков Эйзенштейна в залах бывшего королевского дворца в Милане — выставки, устроенной при поддержке Миланского муниципалитета.

Я также высоко ценю фильмы о жизни Ивана Грозного, медлительно-плавные и проникнутые торжественностью, почти как оперы. Но все же я предпочитаю его фильмы реалистического периода и думаю, что именно им, а не последним произведениям мы обязаны неизменно активным и неизменно актуальным влиянием творчества Эйзенштейна на мировое кино. Это влияние не утратит своего значения до тех пор, пока искусство кино будет жить и служить интересам людей. Если же кино в будущем будет суждено уступить место новым, рожденным телевидением формам зрелища, которые сейчас еще трудно предугадать, или какимнибудь другим техническим открытиям, влияние Эйзенштейна и значение этого влияния несомненно будут жить также и в этих новых формах и открытиях. Его влияние вечно, ибо Эйзенштейн был гением.

«К ОРУЖИЮ, МЫ ФАШИСТЫ»

(Италия)



Названием фильма, сделанного в 1962 году группой прогрессивных итальянских кинематографистов во главе с Лино Дель Фра, стала строчка из гимна времен Муссолини: «К оружию, мы фашисты». Это история фашизма в Италии, запечатленная им самим. Лино Дель Фра и его товарищи подняли завалы официозной хроники, все эти километры и километры целлулоида, которому фашистская пропаганда отводила роль бронзовых скрижалей, долженствующих сохранить для далеких поколений дни «триумфов воли». Подняли, чтобы заставить их жить новой жизнью, заставить работать против тех, кто задавал тон и заказывал музыку.

Опишем несколько документальных кадров.

Прежде всего о ракурсе. Восторженное запрокидывание камеры, находящейся где-то в толпе, то у подножия трибуны, задрапированной полотнищами с римской меандровой каймой (той самой, что была на тогах сенаторов) и пучками ликторских розог, то под балконом, словно специально сделанным для того, чтобы оттуда обращаться к народу. И толпа и камера в толпе очень приближены к тому, кто на трибуне или на балконе. Здесь почти нет расстояния по горизонтали — есть только расстояние по вертикали. Толпа все время видит дуче близко и с нижней точки, создается укрупняюще-подобострастное искажение фигуры.

Любопытно вот что: фашистская хроника никогда не показывала Муссолини с охраняющим его эскортом. Наоборот, дуче то и дело снисходил с высот собственного величия. В итальянском фашизме была демагогическая патриархальность. Муссолини любил подчеркивать свое трудовое происхождение, поносить плутократов и взывать к согражданам «фашистской и пролетарской Италии». Он любил, натянув поношенную фуфайку и перепоясав ее ремешком, поплевать на руки и показать рабочую сноровку в обращении с киркой. Кинорепортаж зафиксировал тот день, когда вождь государства с шутками-прибаутками первым сбрасывал с крыш ветхого дома черепицу (предполагалось уничтожить римские трущобы: сломали много, в том числе и памятники архитектуры, со строительством было похуже...). Кинорепортаж зафиксировал, как Муссолини деловито трогает рычаги трактора, ведет его уверенно и плохо, пропахивая многокилометровую полосу вокруг болота, предназначенного к осушению. Кинорепортаж зафиксировал, как Муссолини на току бросает в зев молотилки тяжелые снопы. Зерно сыплется в мешки, мешки толстеют, и это уже не просто мешки, это уже символические плоды, эмблема достижений. И сам Муссолини, который утирает со лба трудовой пот — эмблема.

В своем восторге фашистские документалисты не замечали дискредитирующего комического эффекта сцен, которые они снимали в качестве величавых: машина вождя медленно катится по шоссе среди сельских равнин; над шоссе лозунги: «Дуче! Дуче! Дуче!»—а вдоль асфальта — стройные шеренги коров. Парад коров. Дуче, стоя в машине, выкликает какие-то лозунги (он органически не мог их не выкликать), и коровы отвечают ему сплоченным, единодушным мычанием, и пастухи выбрасывают руки в римском приветствии...

В патриархальной демагогии итальянского фашизма, само собой, демагогия преобладала над патриархальностью. Народу льстили, его спаивали лестью и ложью: достаточно сказать, что фашистский переворот именовался революцией. Играли и на национальных чувствах. В картине Лино Дель Фра взяты кадры сдачи металлолома, кадры сдачи золота, кадры патетические и трогательные. Дель Фра перемежает их другими кадрами: горящие круглые хижины Абиссинии, черные ноги убитых, бомбежка республиканских городов Испании, трагический исход к французской границе разбитых республиканцев. Этот исторический монтаж был неизвестен тем, кто тащил в общенациональный котел спинки от кроватей, велосипедные рамы, какие-то котлы, тем, кто участвовал в возглавленной королем торжественной церемонии сдачи ценностей. К огромной каменной чаше — она стоит на площади, на возвышении — по одному подходят люди, поднимают руку с приношением и опускают золото в невидимую им общую кучу. А потом молча, тоже торжественно приближаются к столу, где им на палец надевают вместо золотых колец — железные. Это обставлено как таинство, едва ли не как обручение человека с государством. Рядом со сценами величаво-замедленными — сцены, рассчитанные на умиление: сдача металла государству в детском саду. Малыши в фартучках несут свои совочки и формочки для песка, кукольную кроватку и трехколесный велосипед.

В испанских кадрах — тоже дети. Убитые дети лежат навалом. Потом — дорога к Пиренеям, к границе. Сверстники итальянских патриотов из детского сада идут, уже привычно, с ловкостью, от которой душа переворачивается, пользуясь костылями. Одноногие дети лет шести. Одноногие лет четырех. Голос за кадром оповещает: эти изображения — впервые на итальянском экране.

Лино Дель Фра прав, когда подчеркивает это: народ в самом деле не знал, чему послужит его железо и его золото. Фашизм в Италии куда меньше, чем гитлеризм, обнародовал свою суть. Он не рисковал призывать к геноциду и строить фабрики уничтожения, не объявлял совесть химерой. Воспаляя патриотизм итальянцев, перерождая его в шовинизм, он, итальянский фашизм, не провозглашал в открытую латинян расой господ. Он не занимался гитлеровской генетикой, которая давала арийцу право убивать, точнее даже брала с этого арийца обязательство убивать. В итальян-

ском фашизме было куда больше, чем в немецком, прикрытий, маскировочных приемов, позы и фразы. Муссолини актерствовал самозабвенно, с упоением и непристойно. Это не был маниакальный экстаз Гитлера, это было именно актерство — с перевоплощениями то в цезаря, то в работягу-каменщика, то в «отца отечества», то в друга спортсменов и детей: есть кадры, где Муссолини в мундире и маске фехтовальщика бьется на эспадронах, великодушно признавая победу испуганного этой победой партнера; есть кадры, где он прижимает к своим орденам букет и девочку. Не так уж много в ленте Дель Фра военных смотров, и это не случайно: в те годы в Италии были предпочтительнее массовые спортивные зрелища, шествия и церемонии, скопища под муссолиниевским балконом — все эти представления, где Муссолини был и режиссером, и «первым любовником», первым тенором государства. Не видя фильма Дель Фра, просто нельзя поверить, что глава правительства мог закатывать такие арии, строить такие рожи, так подмигивать залу!

Но дело, конечно, не только в личном паясничестве дуче, но в театральности, искусственности, измышленности строя, в историческом волюнтаризме фашистской идеи, когда вперед сочинялась жизнь страны и всем распределялись роли... Именно эта мысль пронизывает работу Лино Дель Фра.

Принцип монтажа изобразительных документов, выбранный Лино Дель Фра, ныне распространен: «Майн кампф» Эрвина Лейзера, «Сентябрь» («Так было») Ежи Боссака, «Сумасшедшие двадцатые годы» группы французских документалистов — вот тот ряд, в котором оказывается эта итальянская лента. Выцветшие, усталые от проката кадры наливаются сегодняшней горячей кровью лирической публицистики. Ничто не меняется — и все обретает новый смысл: искусство свершает необходимейшее нашему времени дело восстановления истины. Лопаются грандиозные мыльные пузыри легенд и мифов, рассыпаются в пыль помпезные декорации, расползаются на нитки мундиры, знамена, кричащие полотнища триумфов...

Подобно гранате, пойманной в воздухе и брошенной в ту сторону, откуда она прилетела, каждый кадр фильма «К оружию, мы фашисты» бьет по прошлому. Документ взрывается. И бьет наповал.

И дело вовсе не в словесном комментарии — яростном, горьком, выворачивающем все наизнанку. Даже тот, кто не знает ни единого итальянского слова, поймет самую суть дела. Он ощутит трагизм сшибки кадров, разберется в цепи причин и следствий. Он, зритель шестидесятых годов двадцатого века, вообще отлично разбирается, что к чему...

Побежденный фашизм заметал следы: выкапывались из рвов и сжигались трупы замученных; топились в бездонных горных озерах железные ящики с архивами; штурмбаннфюреры, шарфюреры, зондерфюреры подставляли свои физиономии под хирургические ножи виртуозов пластических операций. А хрупкая, горючая кинолента оставалась целой — разве что изымались самые кровавые кадры — утеха садистов со съемочной камерой. Но пришло время, и пришли люди, которые высветили эту кинопленку новым светом.

Фашизм свидетельствует против самого себя. И подписывает себе приговор.

В. Шитова

«ЛЕОПАРД»

(Италия)



В 1941 году, когда Лукино Висконти еще не начинал своей творческой деятельности и лишь был охвачен нетерпением поделиться своими мыслями о возникшей тогда полемике о взаимоотношениях между фильмом и романом, он оказался на стороне тех, кто верит в плодотворность связей кино с литературой. Величайшие произведения классиков он считал самым подлинным источником вдохновения. «Надо иметь смелость сказать «самым подлинным»,— подчеркивал он,— хотя кое-кто и заклеймит это утверждение как признак бессилия или, по крайней мере, недостаточной кинематографичности».

«Традиции и открытия» — так была озаглавлена одна из программных статей Висконти, в которой он рассказывал о своем открытии творчества Джованни Верга и уточнял значение терминов, поставленных в заголовок. Естественно, что Висконти не просто транспонирует романы прошлого века на экране, не возвращается к ним механически. Еще менее он стремится лишить кинофильмы их специфики, выразительных средств и качеств; он лишь пытается установить, насколько они могут достигнуть уровня высокой прозы. Классические произведения становятся для него источником подлинного вдохновения только в результате добросовестного и точного осмысления. Лишь когда режиссер полностью ощутит литературную форму и технику романа и сочтет их единственно пригодными для выражения того, что хочет сказать зрителю, только тогда он использует их одному ему присущим способом, отличным от образцов прошлого и в полном соответствии с приобретенными выразительными средствами. Любовь Висконти к классике никогда не превращается в безмолвное и некритичное преклонение перед классикой. Он изучает ее, препарирует и трактует в соответствии с мировоззрением нашего современника, живущего сегодняшними проблемами, иначе говоря, имея перед глазами день нынешний, как и вчерашний. Выбор исходного материала говорит о способности режиссера обнаружить основное жизненное начало, об умении выявить и развить заложенные в произведении большие мысли.

Писатели прошлого подвергаются критическому прочтению, если не «преобразованию», в плане столкновения и взаимопроникновения живого опыта прошлого с настоящим. Отсюда важнейшей и неизменной особенностью работы Висконти над классикой — вплоть до «Леопарда» — является смещение центра тяжести действующих лиц по сравнению с тем, которым они были наделены в исходном литературном материале.

Так, например, в фильме «Земля дрожит» дедушка, герой романа Верги «Семья Малаволья», уступает место внуку, герою этой киноэпопеи. Иными словами, прошлое, полное смирения и старых утешительных поговорок, уступает место непокорному настоящему.

В фильме «Одержимость» Джино Коста первый персонаж итальянского неореалистического кино, первый из побежденных, в какой-то мере осознающих свое положение,— это и есть явный предшественник героя фильма «Земля дрожит» Нтони Валастро.

«Настанет день,— говорит Нтони девочке, которая пытается ему помочь,— когда все поймут, что я был прав. В тот день потерять все, как довелось потерять мне, будет благом для всех. Надо научиться желать добра друг другу, уметь объединиться. Вот тогда мы сумеем чего-нибудь достигнуть».

Как видим, речь идет не о кино для «смиренных». Висконти порывает с Александро Мандзони, чьим романом «Обрученные» он впервые был приобщен к большой литературе. Как замечает Грамши, отношение Мандзони к своим героям из народа было кастово-барским, снисходительно-великодушным. Не гуманное отождествление, а лишь покровительственное отношение, чувство прирожденного и неоспоримого превосходства водило рукой писателя, отчего его герои из народа зачастую лишаются внутреннего содержания, глубины человеческой личности и остаются все теми же «смиренными» людьми. Но уже у Верги «смиренные» далеко не те, что у Мандзони, так же как и «смиренные» Висконти совсем иные, нежели в «Семье Малаволья». Пессимизм и смирение отсутствуют не только в фильме «Земля дрожит», но, за некоторым исключением, и во всем творчестве Висконти. А вместе с тем отсутствует и мандзониевский господь бог и безликий и неумолимый рок Верги, его фаталистическая и агрессивная религия.

Судьбы Нтони, Маддалены Чеккони («Самая красивая»), Уссони, Малера и Ливии («Чувство») и семьи Паронди («Рокко и его братья») вступают в противоречие с традиционным представлением о неотвратимой, предопределенной свыше людской участи. Глубоко человечная вера Нтони — это уже не слепое преклонение перед волей случая или неумолимого рока.

Изменение общественного строя — одна из основных тем Висконти. Он показывает людей, гибнущих в процессе сложной борьбы, протекающей с переменным успехом. Однако если взглянуть повнимательней, исход этой борьбы в каждом отдельном случае не предрешен заранее, а тесно связан с общим многогранным историческим процессом. Конечный исход этой борьбы зависит от сложного взаимодействия характеров героев, их воспитания, окружающей среды, различных событий и встреч. В этом окончательном исходе ясно выявляется необходимость, которая в судьбе действующего лица тесно связана с его классом, и эта необходимость представлена в глубоком и сложном сочетании с необходимостью общечеловеческой. Сочетание индивидуальных и общественных необходимостей—всегда результат какой-либо борьбы, а вовсе не огульно определенной отправной точки.

Так, Висконти показывает нам достоинства человека, его возможности и в то же время отрицательные стороны, непосредственные причины, приведшие к драме, отсутствие единства необходимости личной и общественной (например, робость и несознательность остальных рыбаков Ачи Трецы или иррационализм Рокко, противостоящий рационализму Чиро). И приводя Нтони к осознанию своей личности и своей судьбы, делая его «типичным» персонажем, он наделяет его суммой характерных черт, способных отразить основные проблемы данного исторического момента.

Висконти любит Вергу и Достоевского, но обращается к критическому реализму, вполне отчетливо представляя себе различные ступени формирования сознания. Он делает решительный выбор между натурализмом и реализмом. Натурализм ограничивается описанием явления в его настоящем времени, тогда как реализм выявляет сущность явления, указывает, «откуда» исходят и «куда» последуют действующие лица, то есть их происхождение и дальнейшее направление. Натурализм удовлетворяется воспроизведением повседневности; реализм стремится к наиболее полному и точному пониманию, исследованию и наиболее глубокому проникновению в сущность важнейших «типичных» явлений, скрывающихся под поверхностью.

Висконти знает точную творческую меру между неизбежностью конечной победы и также неизбежными частными поражениями отдельных персонажей. С точки зрения этого соотношения и этой меры и следует воспринимать судьбы героев всех его фильмов, вплоть до «Леопарда».

Нтони Валастро—это побежденный победитель, так же как Маддалена Чеккони («Самая красивая»), Уссони («Чувство») и Чиро («Рокко и его братья»). Для Висконти, как и для Толстого, действует закон, по которому именно лучшие люди должны особенно остро разочаровываться в жизни. Именно их особенно резко раздирают противоречия между идеологией и действительностью. Однако разочарование это не вечно и не целиком отрицательно. Как Нтони, так и Уссони, как Маддалена, так и Чиро, живут в ожидании решительных перемен, и их усилия отчаянны, но не бесполезны, а поражение — только временно (Валастро вынужден работать на перекупщиков рыбы, Уссони ссориться с Меуччи, семье Паронди не удается устроиться на новом месте). Эти поражения одновременно делают и более содержательным их существование, так же как и жизнь окружающих их людей.

Большой художник-реалист Висконти знает, что нельзя оставаться безразличным к характеру эпохи, отрываться от примет времени. Недаром же его фильм «Чувство» был первым подлинно историческим итальянским фильмом. Если угодно, «Чувство» не является повествованием о Рисорджименто, но зато рождает глубокие мысли о нем. Это первая в кинематографии попытка критики столь сложного и противоречивого социального движения. Попытка осветить на примере передовой историографии ограниченность этого движения и проанализировать причины этой ограниченности. Фильмы «Земля дрожит», «Самая красивая», «Рокко и его братья»,

а в известной мере и «Одержимость» — произведения о новом, рождающемся в современном обществе, в то время как «Чувство» — эпическое произведение о декадансе, показ заката ветхого мира, взгляд на новое с точки зрения распада старого.

Представляет ли собой «Леопард» продолжение и развитие разговора, начатого в «Чувстве»? Можно было ожидать, что, следуя своему безупречному творческому пути, Висконти создаст новый большой и подлинно исторический фильм. Что касается режиссерской работы, общего стиля и средств выражения, то, вне сомнения, они и в этом фильме носят отчетливый отпечаток величия Висконти. Можно было бы перечислять один за другим эпизоды редкой стилистической выдержанности и высокой техники, такие, как, например, молитва «Те деум» в соборе поместья Доннафугата с семейством князя Салина на хорах. В этом фильме мы находим немало общего с лентами «Земля дрожит» и «Чувство»: широкие медленные и торжественные перемещения съемочной камеры, открывающие нашему взору неизменно значительные подробности. Эпизод, в котором съемочная камера следует за Анджеликой по анфиладе нежилых и запущенных апартаментов, заброшенных десятки лет назад и образующих запутанный и таинственный лабиринт, по своему построению сходен с эпизодами фильмов «Земля дрожит» (когда судебные исполнители идут по дому Валастро) и «Чувство» (Ливия идет похищать деньги повстанцев, чтобы отдать их своему возлюбленному). Совершенно справедливо уже отмечались живописные качества фильма, мастерское владение цветом. Вместе с оператором Ротунно режиссер сумел оживить сонные вершины холмов, пылающие желтизной под ярким светом солнца, преодолеть суровость сицилийского пейзажа.

И все же есть, по крайней мере, две причины для моих с Висконти расхождений, для моих недоумений и сомнений.

Как уже говорилось, любовь к классикам никогда не превращается у Висконти в безмолвное, некритичное преклонение. Исходные литературные материалы всегда оказывались переработанными в плане столкновения и слияния живого прошлого — содержания и формы литературы прошлого, интеллектуальных традиций — с его собственным опытом, в котором вдохновение и открытия рождались непосредственно из явлений жизни и насущных вопросов современности. Но мне кажется, что на этот раз в работе над романом Лампедузы он не пошел по пути глубокого и точного осмысления прошлого через настоящее.

Подлинные сценаристы «Леопарда»—это не Сузо Чекки Д'Амико, Медиоли, Феста Кампаниле и Висконти. Действительный сценарист этого фильма — Лампедуза. Ему же принадлежат и диалоги. Режиссер остался верен литературному тексту в самых мельчайших подробностях. Даже княжеский пес Бендико́ провожает Танкреди в Палермо, куда мнимый гарибальдиец, юноша, ловко ведущий двойную игру, едет, чтобы не опоздать принять участие в назревающих событиях. Даже иезуит Пирроне, пускаясь в отвлеченные рассуждения, сдувает со своего рукава, как об этом упомянуто в романе, какую-то пылинку. Конечно, кое-какие отступления неизбежны, некоторые внутренние монологи романа становятся в фильме диалогами, в нем встречаются смещения эпизодов во времени, отдельные эпизоды почерпнуты из изъятых частей романа, другие расширены или совмещены. Есть эпизоды, приобретающие несколько иной характер — например, сцена (которая могла бы принадлежать Рене Клеру), в которой читают результаты голосования. В сатирическом плане дана фигура полковника, ранившего Гарибальди под Аспромонте.

Сражение под Аспромонте. Это как раз одна из тем, которые, как я надеялся, будут развиты в фильме. В романе мы узнаем о сражении со слов Чалдини, рассказывающего о жаркой битве, которая на самом деле продолжалась какой-нибудь десяток минут: «разбитая армия добровольцев не ожидала, что соотечественники откроют против нее огонь, и имела приказ не стрелять. Все же группа под командой Менотти не могла выдержать и открыла ответный огонь. Семь солдат и пять добровольцев были убиты. Видимо, специально целились в Гарибальди, ибо он был ранен дважды».

В этом эпизоде Висконти показывает нам только солдат, которые дезертируют из королевской армии, чтобы присоединиться к гарибальдийцам, и которых расстреливают на месте без суда и следствия. За эту жалкую стычку королевские «победоносные» войска были награждены семьюдесятью семью медалями, командовавший частями полковник произведен в генералы, не говоря уже о многих других повышениях.

Но все же режиссер не подчеркивает, что «остальная Италия отнюдь не гордилась этой стычкой, королевские манифесты сдирались со стен, слышались выкрики и свист, и в Мессине, например, в городском саду народ не дал играть оркестру», как пишет об этом историк Деннис Мак Смит. А ведь в фильме «Чувство» нам было показано сражение при Кустоцце и рассказано, почему оно было для нас поражением.

Таким образом, важнейшего и неизменного лейтмотива всего предыдущего творчества Висконти — перемещения центра тяжести персонажей по сравнению с исходным текстом —на этот раз нет. Перед нами нечто вроде «перевода», и поскольку он очень хорош, мы вправе назвать его произведением искусства. Но Висконти является не автором, а лишь соавтором этого произведения. Отсюда вторая причина моих с ним расхождений.

«Леопард» не стал продолжением разговора, начатого «Чувством». Режиссер не осветил светом современности личные судьбы и историческую сущность романа. Вновь перед нами эпическое полотно, посвященное упадку определенного класса, но на этот раз в стиле князя Дона Фабрицио Салины, уже смирившегося Леопарда, с легкой иронией созерцающего картину собственного заката, перехода из одной эпохи в другую — эпоху нуворишей, воспринятую лишь поверхностно и только с ее отрицательной стороны. Мне кажется, что здесь и сам Висконти оплакивает гордый геральдический герб скептика и пессимиста Леопарда, упорно продолжающего считать, что все в жизни и в истории повторяется, что все происходящее имеет лишь видимость новизны, а на самом деле все то же, что меняются лишь имена людей да их социальная принадлежность, а сами люди — будь они «леопарды» или «шакалы» — остаются все теми же.

В фильме я не вижу более широкого, нежели в романе, взгляда на историю. В конечном счете Висконти заключает вместе с Лампедузой: «В ту эпоху многое могло произойти, но все это было бы одной комедией, шумной романтической комедией,

с несколькими капельками крови на шутовской одежде». Эти капельки крови принимают трагические размеры в финале фильма, а именно в эпизоде расстрела — на рассвете после великолепного бала — солдат, дезертировавших из королевской армии, чтобы следовать за Гарибальди. «Теперь мы можем быть спокойны», — комментирует Дон Калоджеро Седара, нувориш, становящийся депутатом парламента. «Если мы хотим, чтобы все осталось по-прежнему, надо, чтобы все изменилось» — вот лейтмотив Лампедузы и всего фильма.

Революция предана, Гарибальди ранен при Аспромонте и выведен из игры. Погребальному пению аристократии, которая в данных социальных условиях все же сохраняет кое-какие привилегии, противостоят трагические картины финала Рисорджименто — расстрелы тех, кто хотел довести до конца подлинно освободительное движение, добиться справедливости, социального прогресса, аграрных реформ, хотел покончить с нищетой.

Рисорджименто было достижением королей, правящей верхушки, а не народа, утверждает Висконти вслед за такими историками, как Грамши и Смит, и такими писателями, как Пиранделло, Верга, Де Роберто и тот же Лампедуза. Но при этом он не дает той исторической перспективы, которая отличала фильм «Чувство», где помимо ограниченности этого движения с большой полемической силой были показаны также и его положительные стороны: новое сознание, которое при переходе от «леопардов» к «шакалам», или, точнее, при их гнусном сговоре, формировалось у некоторой части итальянцев. Здесь же режиссер видит в Рисорджименто явление совершенно бесполезное, закончившееся банкротством. Таким образом, он возвращается к тому, что утверждалось в «Белых ночах» или тем же Лампедузой, а именно, что человеческая натура такова, что ничто не может ее изменить. Он ставит на одну доску временное поражение, имевшее место в определенный период истории Италии, и такие качества, которые считаются извечными и неизбежными, неизменными по природе.

Это изменение перспективы у такого передового режиссера, как Висконти, увеличивает мою тревогу в отношении его дальнейшей творческой деятельности, тревогу, вызванную сообщением о его ближайших работах: фильмах по Прусту и Камю.

Помимо художественного значения, деятельность Висконти в кино, да и не только в нем, всегда имела большой общественно-политический вес. Мои сверстники итальянцы (я родился в 1918 году), зачастую связывают свои первые сознательные экскурсы в область культуры и вопросов, имеющих общечеловеческое значение, с фильмом «Одержимость». Вместе с произведениями таких писателей, как Чезаре Павезе, Элио Витторини или Романо Биленки, «Одержимость» оказала на людей моего поколения решающее влияние. Для нас этот фильм, как и роман Томаса Манна «Волшебная гора», был началом борьбы в области искусства между демократией и реакцией. Как и Томас Манн, Лукино Висконти нашел свое место в борьбе, не только приводил себя и своих героев к распутью, но и указывал им верный путь. И я хочу верить, что он по-прежнему пойдет вместе с Нтони Валастро, который был и остается наиболее зрелым и передовым героем в творчестве Висконти да и во всей итальянской кинематографии.

Милан

Гуидо Аристарко

«ГАНГСТЕРЫ И ФИЛАНТРОПЫ»

(Польша)



Фильм польских режиссеров Ежи Гофмана и Эдварда Скужевского «Гангстеры и филантропы» состоит из двух новелл. Первая из них — «Гангстеры» — на первый взгляд может показаться еще одним образчиком классической английской криминальной комедии типа «Убийц леди» Маккендрика, где предметом комического является сам, так сказать, механизм преступления, несоответствие серьезности и дотошности его подготовки — немудреному зрительскому представлению о его противоестественности. Впрочем, Гофман и Скужевский не скрывают, что в какой-то мере они использовали в первой части своей комедии опыт соотечественников Конан-Дойля и Честертона.

Однако комизм «Гангстеров и филантропов» лежит в иной плоскости.

Обратимся к сюжету.

Конечно же, все это чистая выдумка: таинственный «Профессор» (с большой и маленькой буквы) гангстеризма, мыслитель и математик, психолог и провидец, рассчитывающий план ограбления инкассатора с бесстрастием и безошибочностью электронного устройства; конечно же, выдумка — современнейшая техника «на грани фантастики», поставленная на службу преступлению: гипсовый макет центра Варшавы с движущимися автомашинами и человеческими фигурками, бандитами и стражами порядка; конечно же, выдумка — сложнейшая магнитофонно-телефонная аппаратура, пущенная преступниками в ход ради создания алиби. Абсолютный механизм преступления, идеальный математический расчет. Блистательный поединок закономерностей и случайностей, правил и исключений, логики и абсурда.

Такова внешняя фабульная схема первой новеллы «Гангстеры» с ее, если можно так выразиться, романтизмом навыворот.

Вторая новелла — антитеза первой. Вся в мельчайших живописных деталях действительности, в подчеркнуто житейской логике характеров, в подробном реалистическом фоне. Таков и герой ее.

У него точная и определенная фамилия — Ковальский (нечто в роде польского Иванова), вполне определенная профессия, у него сварливая жена и непослушная дочь, у него рядовые горести простого варшавянина: тесная квартирка, небольшая зарплата, небогатый гардероб.

Если первая новелла может показаться с первого взгляда комедией криминально-романтической, то вторая словно бы заявляет о себе как о чисто бытовой комедии. Однако ни то ни другое неверно.

Фильм «Гангстеры и филантропы», объединяющий в себе обе новеллы,— комедия сатирическая.

Новеллы объединены в фильме случайной, казалось бы, связкой: герои их встретились на мгновение в зале суда, чтобы надолго, навсегда разойтись. «Профессор» и его коллеги отправятся отсиживать заслуженный ими очередной срок, Ковальский с триумфом возвратится в лоно семьи. Однако связь между новеллами более крепка, чем это может показаться на первый взгляд. Традиционные схемы криминальной комедии (первая новелла) и бытовой комедии (вторая новелла) пересажены авторами на реальную почву польской действительности — в конкретность и многообразие реальных конфликтов и реальных человеческих связей. И смешны не герои, смешны ситуации, в которые ставят их пережитки прошлого — пережитки образца 1962 года.

Гофман и Скужевский, дебютирующие в художественном кино, отнюдь не новички в киноискусстве — они признанные мастера документального, публицистического кинематографа. Нашему зрителю памятен их фильм «Путь», отмеченный на Втором Московском международном кинофестивале. Нашему зрителю, к сожалению, неизвестны сатирические «документы» Гофмана и Сужевского: «Сопот, 1957», «Открытки из Закопане», «Репортаж прямо со сковородки», где в полной мере проявился сатирический талант режиссеров, умение выловить в смене лиц и событий зерна подлинных комических конфликтов.

И этот опыт, и свойственный им пафос разоблачения теневых сторон действительности, пафос, который для них никогда не был самоцелью, а служил средством утверждения нового, передового,— все это они принесли в свой первый художественный фильм.

Безукоризненно, казалось бы, налаженная машина «Профессора», предусмотревшего все варианты «операции» вплоть до возможности провала, не сработала в силу самых неожиданных жизненных ситуаций, которые не предусмотримы никакой логикой или математикой. Суперсовременное шоссе, по которому должна промчаться машина с «Профессором» и его коллегами, закрыто на ремонт на следующий день после торжественного открытия; на улицах современного города вдруг возникают архаические телеги; и в довершение всего — ничтожные воришки снимают колеса с «профессорской» автомашины. Так криминальная история вдруг оборачивается сатирой.

Первая новелла естественно и закономерно предваряет стилистически и актерски иной рассказ — о «филантропах», историю еще более невероятную. Но недаром говорил Честертон: «все это слишком невероятно, чтобы не случиться на самом деле».

Скромный варшавский служащий потерял работу... В традиционной бытовой комедии грустный комизм брал бы свои истоки именно в этом. Казалось бы, Гофман и Скужевский переносят конфликт в психологию своего героя, демонстрируя польскую вариацию на темы Чаплина или Китона (а Веслав Михниковский в роли Ковальского очень напоминает Китона). Но это тоже — лишь на первый взгляд. Сатира и в этой новелле обращена не на героя, а на конкретные обстоятельства.

Вот сидит он за ресторанным столиком, погруженный в горькие думы, рассеянно помешивая в стакане с водкой случайно захваченным со службы ареометром. Но в руках Ковальского, а точнее — в глазах рестораторов, эта случайная деталь превращается в волшебную палочку, в ключ ко многим тайнам частной коммерции под маркой общественного питания. Ибо «филантропы» не дремлют, они активны и сметливы. И боязливы — любой Ковальский в состоянии нарушить неосторожным жестом накопленное с таким трудом благосостояние. И на Ковальского, на всякий случай, вдруг проливается золотой дождь подарков и благодарностей...

Невероятно? А разве вероятна сложная телевизионная аппаратура в ресторане, с помощью которой директор следит за сменой настроений на лице предполагаемого таинственного ревизора? Разве вероятен почетный караул официантов?

Да, все это вероятно, отвечают авторы. Вероятно, ибо, как бы ни были немыслимы сами по себе подобные ситуации, соблюдены законы жанра. Вероятны, ибо рядом с «благородными» гангстерами школы «Профессора», вымирающими рыцарями большой дороги, существуют в кое-каких щелях и вот такие — тоже вымирающие, но еще, к сожалению, не вымершие — незаметные и многоликие растратчики и проходимцы, лихоимцы и комбинаторы. Они — чужеродное тело в обществе, строящем социализм, но они пока существуют, и стеклянная палочка Ковальского выманивает их из тьмы на белый свет.

Впрочем, авторы не щадят и своего героя, показывая, что он и сам не безгрешен — мы видим, как неузнаваемо меняется его лицо и манеры, когда он входит во вкус, когда он входит в раж приобретательства. И хоть превратности судьбы и хитросплетения сюжета приводят к тому, что на судебном заседании он выглядит чуть ли не как спаситель дела общественного питания, разоблачивший шайку жуликов, авторы припасают для Ковальского последний ехидный удар. Разомлевший от чувства собственного достоинства, Ковальский призван пред суровый лик богини Финансов, призван к отчету о деньгах, добытых — и тут уж ничего не возразишь — нечестным путем...

Уходят в затемнение две автомашины: роскошный лимузин Ковальского, быть может, последний день принадлежащий герою, и «Черная Мария», уносящая в далекое и долгое путешествие по-прежнему элегантного и невозмутимого «Профессора» и плюгавых сер211еньких «филантропов». А за окнами хорошеет новая Варшава, и живые, всамделишные варшавяне без особого интереса провожают взглядом гангстеров и филантропов...

Таков дебют в художественном кинематографе зрелых мастеров — Гофмана и Скужевского. Таково первое знакомство советского зрителя с крупнейшими актерами польского кино — Густавом Холоубеком («Профессор») и Веславом Михниковским. Такова эта умная, а главное, смешная комедия, созданная остроумными и наблюдательными художниками.

Мирон Черненко

«ПАССАЖИРКА»

(Польша)



Один из польских критиков назвал «Пассажирку», картину Анджея Мунка, «кинематографической Никой без рук и без головы».

Кинофильм, бедное прозаическое дитя XX века, дождался сравнения с древним шедевром, который для нас совершенство и гармония во всем, даже в своей неполноте, в своих утраченных чертах.

На экран по обычному прокату, для зрителей кинотеатров (не киноклубов, не синематек!) выпущена незаконченная картина. Картина, которую последней в своей жизни делал Мунк, погибший в автомобильной катастрофе 20 сентября 1961 года, в разгар работы над «Пассажиркой».

Случай в истории кино беспрецедентный. Незаконченная картина на экране? Нет, это слишком неожиданно, непривычно и, наверно, интересно только специалистам. Литература — другое дело. Там мы знаем особую, чуть таинственную и печальную прелесть фрагмента, выразительность незавершенности. Они как бы приобщают нас к творению в момент, когда еще не порвана связь между ним и творцом, когда оно еще не зажило своей собственной, отчужденной жизнью. В оборванной так внезапно седьмой главе «Арапа Петра Великого», в многообещающем начале — отрывке «Гости съезжались на дачу...», в доверительно показанных читателю отточиях и пропусках онегинских строф нам вдруг чудится сам Пушкин, и отложенное в сторону гусиное перо, и его, наверное, усталая рука... Литература, пластика... Искусства, рассчитанные на индивидуальное восприятие. Хочешь — смотри, хочешь — отвернись, хочешь — читай, хочешь — закрой книгу. Но кино с его регламентированным сеансом, кино, куда отправляются на такое-то время, чтобы посмотреть согласно купленным билетам художественную картину, хронику и так далее? Разве потерпит публика недоснятый фильм, прерванный спектакль или недопетую оперу?

Польские кинематографисты, друзья и сотрудники покойного Мунка рискнули на такой опыт. Они могли бы довести до конца работу постановщика, благо остался и режиссерский сценарий и более 2000 метров отснятого Мунком материала. Но Витольд Лесевич — сорежиссер картины, Зофья Посмыш — сценарист, соавтор Мунка, Виктор Ворошильский — автор дикторского текста и другие, в чьих руках осталась судьба «Пассажирки», решили «остановить мгновенье» и показать зрителю фильм в том виде, каким он сложился в момент, когда смерть Мунка прервала работу. Они открыли фильм фотографиями Мунка, дали фильму комментарий и закадровый текст, сопровождающий действие. Все это сделано тонко, талантливо и еще более подчеркивает незавершенность картины. Это было не только данью любви к покойному другу, замечательному режиссеру. Существовали здесь еще и особые обстоятельства, связанные с историей рождения «Пассажирки».

И фильм и одноименная повесть Зофьи Посмыш (переведенная на русский язык и опубликованная в «Иностранной литературе» № 8 за 1962 год) выросли из радиопьесы и телеспектакля, поставленного Мунком по этой пьесе.

Действие телеспектакля происходило в наши дни на палубе трансатлантического лайнера, где совершенно случайно встретились две женщины, которые раньше знали друг друга. Они знали друг друга по Освенциму, где одна была узницей, вторая — надзирательницей.

Это был, пользуясь нашей терминологией, «спектакль на современную тему». Речь в нем шла о преступной совести, об ответственности за содеянное, взысканной далеко не со всех, о виновности многих, кто сегодня процветает. Тема эта получила развитие в «Пассажирке» — повести, которая вышла в свет почти одновременно с шумным процессом Эйхмана и множеством других менее шумных дел бывших нацистов. И как ни потрясают в повести страницы лагеря, написанные с горьким знанием дела (Зофья Посмыш провела в Освенциме три года), все же главный интерес автора и за ним читателя сосредоточен на первом плане действия, на тех узлах, что завязываются из-за открытия Лизиного прошлого.

Мунк тоже считал «Пассажирку» фильмом о сегодняшнем дне, говорил, что главные проблемы фильма — «ответственность, совесть, границы человеческой выносливости». Но получилось так, что он сначала снял Освенцим. Эти части переросли свое первоначальное значение только лишь «ретроспекций», воспоминаний героини, вмонтированных в основное действие. Изображение лагеря становилось самостоятельным, очень важным. Тысячи семистам метрам освенцимского материала уступали, по свидетельству Ворошильского, отснятые несколько сот метров «рамы» — сцен на пароходе. Таким образом, в процессе создания первоначальный замысел изменился. Мунк не «ушел в прошлое», не стал «бередить забытое». В том, как еще свежи и живы в Польше воспоминания о фашизме, вы можете убедиться, увидев на протянутой вам руке красавицы актрисы вытатуированный освенцимский номер; услышав от собеседника, веселого и вполне современного человека, застенчивое извинение: он хромает, потому что открылась старая рана и позвоночник был переломан в лагере. Вечный огонь горит у ворот Освенцима, всегда живые цветы у здания газовой камеры, у стены расстрелов. Детям, на которых производили свои опыты гитлеровские врачи, тем, что выжили, сегодня всего лишь двадцать — двадцать пять лет. Нужно об этом забыть? Нет, забывать нельзя. Изменилась не

тема фильма «Пассажирка», а взгляд на материал. Вот почему еще, очевидно, товарищи Мунка не стали доснимать недостающие эпизоды и решили не только сохранить, но и специально подчеркнуть диспропорцию между двумя ее планами. План современный, действие на пароходе, они дали в статических, разрозненных кадрах, фиксирующих только лишь основные сюжетные моменты и самые характерные черты обстановки. Вот он, снятый издали и сверху, белоснежный красавец лайнер, застывший, словно белый остров, средь океана, на водной ряби, тоже неподвижной. Вот его фешенебельная, залитая солнцем палуба с плавательным бассейном. Напряженно-остановившиеся улыбки, позы, зафиксированные стоп-кадром, должны обозначить беззаботное веселье и просперити. Вот у высокого белого борта одна из многих, очень и очень респектабельных пар: моложавая белокурая элегантная дама и ее безупречно корректный спутник в солидных роговых очках. Другая дама, тоже одна из многих,— в черном — на трапе. Белокурой даме внезапно стало душно. Она задыхается.

Эти прерывистые, статичные и безмолвные кадры заменяют собой развернутую в повести историю на пароходе. Можно, разумеется, жалеть о том, что в фильме нет ни нарастающего смертельного страха дамы-пассажирки, в прошлом надзирательницы Анны-Лизы Франц, нет отчаянного конфуза и замешательства ее мужа, почтенного экономиста доктора Вальтера Кречмера, который не прочь изобразить себя если не антифашистом, то, во всяком случае, недовольным в годы второй мировой войны, а сейчас, когда его карьера так прямо идет вверх, дурацкая, шокирующая угроза разоблачения... Можно справедливо жалеть и о не услышанных нами с экрана острых беседах, которые ведет Кречмер с американцем мистером Бредли и в которых раскрывается не только лицо демагога-доктора, но и политика тех высоких кругов ФРГ, которые он представляет. Обо всем этом читатель сможет узнать из повести Зофьи Посмыш. В кинематографической же «Пассажирке», где пришла в действие та самая особая выразительная сила незавершенного и недоговоренного, получилось так:

Сквозь всю эту элегантную роскошь, сфотографированную будто специально для модных журналов «Вог» или «Коллексион», сквозь весь этот люкс салонов и баров в огнях «экономического чуда» вдруг проступило иное изображение.

Сперва — странное, будто засвеченное или блеклое за давностью. Будто бликом мелькнувшее далекое видение. Какой-то адский круг голых людей. Десятки лающих собак-овчарок. Колючая проволока. Это мелькнуло и скрылось.

Снова вернувшись на экран, изображение стало четче, покойней, подробнее. Медленно движется камера. Тихий железнодорожный вокзал, чемоданы у путей, много брошенных чемоданов, собаки, собаки, собаки, столбы, идиллические верхушки тополей над бараками и крематорием. Долгая панорама Освенцима, развертываясь, вытесняет с экрана дробные кадры современного благоденствия и шика. Как иллюзорны они, как мертвы. Правда века здесь — в бытовой реальности Освенцима.

Да, это именно бытовая манера изображения. Лагеря показывали в кино очень много и по-разному: патетично, героически, гневно, публицистически, хроникально, психологически-углубленно, обобщенно. Казалось, уже давно исчерпаны все средства и до конца опробована «фактура» — полосатые робы, конвойные вышки, прожекторы, рыщущие в ночи. Мунк тем не менее берет давно знакомую фактуру, видимо добиваясь лишь деловой точности. Фильм развертывается как рассказ надзирательницы женского лагеря — свидетельство, которое трудно заподозрить в сгущении красок. Подобного эффекта достигает и документалист Ежи Боссак в своем фильме о Варшавском гетто «Реквием по пятистам тысячам», смонтированном целиком из гестаповской архивной хроники. У Мунка — деловые будни лагеря. Сходно впечатление от Освенцима «Пассажирки» и от реального Освенцима, каким он сохранен для поколений. Он не может не врезаться вам в мозг навсегда, сколько бы вы о нем раньше ни читали и ни видели фильмов. Здесь не нужны слова, здесь говорят предметы, вещи.

Предметы... Тысячи пар обуви, тысячи пар совершенно одинаковых очков в освенцимском музее. Сколько же тысяч за ними людей, снявших эти очки перед газовой камерой. Сколько тысяч тех, у кого были очки другого образца, наверное столь же аккуратно собранные в другие ящики. Не тысячи — миллионы. Четыре миллиона человек, население огромного города отравленное циклоном Б, сожженное в печах и кострах маленького Освенцима.

Где уж тут словам! И у Мунка тоже говорят вещи. Камера проходит теперь по сокровищам «канад» — складов добра, реквизированного у пленных и убитых. Хрустальные вазы бесконечной чередой, гардеробы сюртуков с шестиконечными звездами на рукавах, ковры — огромное количество совершенно одинаковых персидских ковров. Какое-то наваждение... Однако если тысячи очков-близнецов, почему не десятки близнецов-ковров? Вы и не заметите, как изображение из своей строгой и сухой бытовой документальности вдруг очутится где-то в совсем иных пределах. Тогда мертвенно неподвижная детская колясочка, какие тоже десятками катятся по складу куда-то в отведенное им место, обыкновенная детская колясочка, только совсем черная, окажется в центре кадра-натюрморта рядом с высыпавшимися из ящика зубными щетками — тысячи щеток!— и рыночной статуэткой католического святого без его глиняной головы.

Детская коляска-катафалк появится на экране лишь на минуту, и Мунк вернется к быту и повседневности лагеря. В фильме нет крови, ударов, пыток, кадров, которые страшно смотреть. Нет криков, стонов, слез. Зато звучит классическая музыка в исполнении лагерного оркестра, и персонал, начальство, капо, врачи вдохновенно слушают, некоторые даже с детишками на коленях.

На этом фоне развертывается драма, которую можно назвать драмой психологической. Перед нами — классическое столкновение характеров. Его драматургия могла бы показаться вполне традиционной, если бы пьеса не происходила в Освенциме.

Две молодые женщины-ровесницы могли бы быть подругами. Одна немка, надзирательница, другая полька, заключенная. Роли отлично сыграны Александрой Шлёнской и Анной Чепелевской. Конфликты лежат в той сложной психологической игре, которую ведет Лиза, чтобы приблизить Марту.

Зачем же? Ведь достаточно легкого движения руки фрау надзирательницы, и непокорная полька, злостно нарушающая лагерный устав, отправится в блок смерти или будет приговорена к уничтожению «селекцией». Ведь отношение Лизы к Марте —

верх гуманизма. Она, эсэсовка, вступая в молчаливый контакт с заключенной, закрывая глаза на ее преступную любовь к узнику же, предает интересы рейха и рискует карьерой.

Поединок, который идет между двумя героинями фильма, можно легко представить себе происходящим в другом месте и в другое время, например в обыкновенной тюрьме или даже в нормальной гражданской жизни. Дело здесь, собственно говоря, в одном: в попытках поработить милостью. Подчинить себе другого человека не силой или угрозами, а одержать над ним тихую моральную победу, чтобы он добровольно признал себя осчастливленным, поцеловал ручку, сказал «спасибо». А как одержать моральную победу? Приобщать к собственной подлости, причем, конечно, тонко и аккуратно, делать доносчиком, соучастником, предателем, шантажировать, найдя слабое место. Так Лиза и добивается Мартиной души. На ее языке это называется «бороться с Мартой за Марту».

И каково же бедняжке Лизе видеть, как такая неслыханная доброта, такая привязанность, почти совсем бескорыстная, вовсе не оценена. Хуже того, вызывает лишь отвращение, и Марта предпочитает физические мучения, голод, даже смерть Лизиной милости и покровительству. Марта и ее преступное счастье с Тадеушем существуют помимо нее, Лизы, и Марта счастлива, она — страшно подумать — свободна, нравственно свободна здесь, в Освенциме. Вот в чем главное зло.

Мунк не отступает от беспристрастного анализа как бы изнутри этого характера. Нет, пожалуй, все же на минуту отступает. Это в сцене, когда Лиза, получив повышение и попутно продав коменданту всю свою команду, которую теперь пошлют в штрафной батальон, идет мимо строя заключенных. Молоденькая фрау надзирательница в своем ладненьком эсэсовском мундирчике и зеркальных сапожках идет по освенцимской грязи — долго, прямо, подняв голову — и вдруг не то чтобы оступается, а как-то сбивает шаг и чуть припадает на ногу. В эту минуту по экрану пронесся пронзительный ветер ненависти. Только кино способно на такое точнейшее мгновенное выражение чувства. Но в остальном и все время — объективный анализ характера, взятого в лучших из всех его возможных проявлений: в слабости, в пристрастии, в простительной, чисто женской зависти.

Однако пора снова вспомнить, что действие все же происходит в Освенциме. Сочетание драмы характеров и фона, имеющего самостоятельный образный смысл, это сочетание фильму необходимо. Оно дает как бы разворот фашизма, одновременную демонстрацию и его моральных начатков и его конечных проявлений. Лизино органическое сознание своей избранности как немки и женщины СС — на одном полюсе, и газовая камера, циклон в санитарных машинах, селекция — на другом. Нравственное насилие посредством благодеяний и циничные, садистические издевательства в духе знаменитого девиза Освенцима «Труд делает свободным» или оркестра на выходе из столовой. Чувство постоянной ущемленности от непомерной гордыни и авантюра с завоеванием мирового господства. Обо всем этом заставляет еще раз задуматься «Пассажирка».

Но вот еще что интересно. Мунк, суровый и жесткий Мунк, который пришел в художественный кинематограф из документализма и навсегда остался неподкупным документалистом, Мунк — автор «Эроики» и «Косоглазого счастья», самых желчных картин польского кино, в «Пассажирке» Мунк предстает еще и лириком, режиссером открыто патетичным. Это там, где фильм касается любви Марты и Тадеуша, вопреки всему расцветшей на освенцимском болоте.

Перед срочно согнанным на перекличку бараком Марта вынуждена по приказу читать вслух свое любовное письмо к Тадеушу, найденное надзирательницей. Письмо — шифровка, которую подпольная организация лагеря передает на волю. Чтение вслух — очередная воспитательная мера Лизы в ее борьбе за Марту. Но, несмотря на всю несообразность, унизительность положения, Мартин глухой голос становится мягче, звонче, вольнее, глаза чуть ли не полны слез, и расправляются морщины на измученных лицах, теплеют и глаза женщин. Они слушают поэтические слова письма об осени, о красных листьях, о дожде, который не прервет свидания,— слушают зачарованные, как свою собственную память, надежду, мечту. И звучит в романтических строках торжество любви, непокоренной, никому не подвластной, героической, потому что она означает духовную свободу, человеческое достоинство, продолжающуюся жизнь.

Было время, когда и Анджей Мунк и другие польские режиссеры сознательно сторонились в искусстве высоких слов. Трагедия, пережитая их народом во второй мировой войне, взывала к строгому раздумью, может быть, к временному молчанию о чем-то слишком дорогом, к смене самой фразеологии и лексики — чтобы она не была пышной. О героизме народном, наверное, надо было говорить как-то особенно тактично, тихим голосом, чтобы режущим ложным звуком не спугнуть тени погибших, чьи могилы на каждом перекрестке. Нельзя было показывать смелые большие побеги с приключениями из лагерей смерти — четыре миллиона освенцимских жертв окупили молчание и даже горечь и надрыв «Эроики». Хотелось сказать о многом больном и горьком в прошлом, и слово было сказано. И мудрено ли, что в законной боязни выспренного пафоса мог легко возникнуть страх перед патетикой и романтикой вообще.

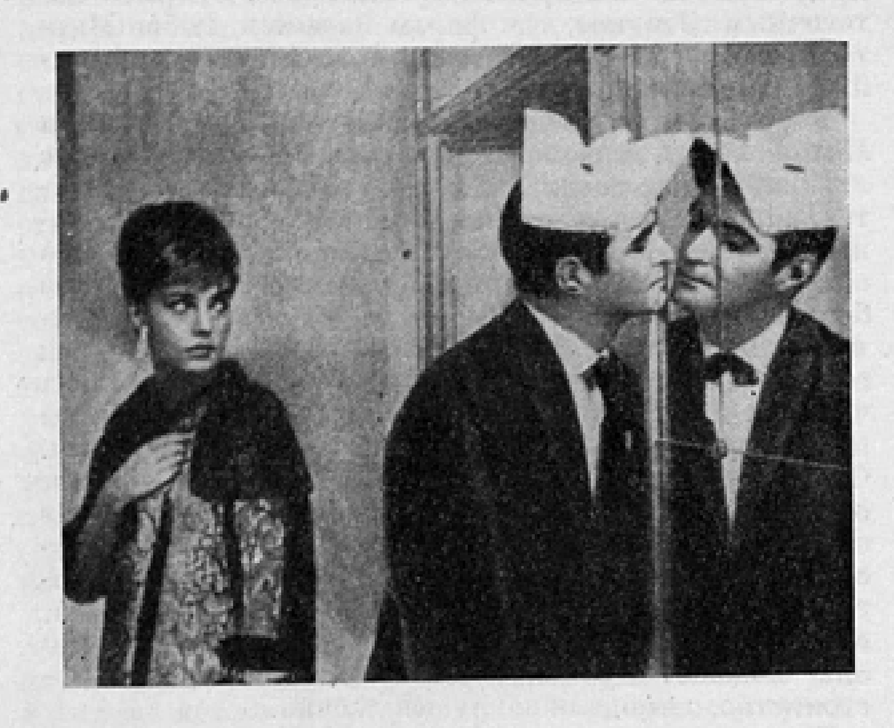
Анджей Мунк к ней вернулся на новых рубежах, имея на то особое право человека, обладающего болезненным слухом на фальшь. В одном из последних своих интервью он говорил, что метод, каким сделаны были его предыдущие фильмы, больше его не удовлетворяет. Мунк, этот рационалист, этот насквозь современный режиссер, мечтал поставить фильм о поэтической любви, ставшей народной легендой: о короле Яне Собеском и его женекрасавице, которая осталась в истории под ласкательным именем Марысеньки. Но вместо дней их любви, протекавших средь белых зал и гулких галерей Виляновского дворца, на экране явилась любовь политических заключенных Марты и Тадеуша на фоне дымящихся труб и проволоки с электрическим током. Любовь, отстоявшая себя и от вражеской злобы и от вражеской подлой милости.

«Пассажирка» — пока единственная картина, которой позволено было выйти на экран незавершенной. Может быть, она не найдет пути ко всем зрительским сердцам, но она безусловно заденет сердца многих, которые, радуясь фильму, еще раз испытают боль потери кинорежиссера Анджея Мунка.

Н. Зоркая

«ЕВА»

(Франция, Италия)



«Евэ» — новый фильм с Жанной Моро—широко рекламируется и довольно охотно посещается публикой. Но смотрится и посещается он не только в силу рекламы и притягательности имени главной исполнительницы. Режиссер картины Джозеф Лоузи обладает той восприимчивостью, которая помогает ему довольно точно улавливать веяния времени и воплощать их в соответствующей форме. В «Еве» все модно: от антуража до настроения и до того откровенного цинизма, с которым постановщик эксплуатирует и первое и второе. Но хотя картина и претендует на значительность, двойная игра, которую ведет режиссер, довольно скоро обнаруживается во всем: в сюжете в стилистике фильма. Она претенциозна и многозначительна, а то, что делают актеры, лишено страсти, ясности и обаяния.

Венеция. Осенний пасмурный день. По хмурому свинцовому каналу стремительно мчит моторная лодка. Она резко тормозит у причала, и на набережную выходят двое: прекрасно одетая женщина лет тридцати шести с усталым, безразличным, чуть увядшим лицом и ее спутник — фигура респектабельная, ничего больше. Не сказав друг другу ни слова, кажется даже не взглянув друг на друга, они заходят в бар, давая нам тем самым возможность познакомиться еще с одним действующим лицом картины. Этот третий стоит в центре бара и что-то оживленно рассказывает собравшимся. Когда аппарат приближает к нам его лицо, мы видим, что он сильно навеселе и не так оживлен, как казалось. У него напряженный взгляд и горькая складка у рта. Потом в действие вступает четвертый персонаж: молодой мужчина пристально смотрит на рассказчика, и тот смущается, хмурится, поспешно пробирается к выходу. Его останавливает холодный, укоризненный голос: «Ты разве забыл, что здесь случилось?» С этого вопроса, собственно, и начинается фильм. Полупьяный человек из бара ведет повествование, а лента разворачивается в обратном порядке, чтобы подвести нас к каналу, к бару, к женщине в лодке.

Женщина эта и есть Ева — дорогая проститутка, профессиональная пожирательница сердец и состояний. Это она разбила жизнь рассказчика: доселе преуспевающий, он был автором известного романа, сценаристом нашумевшего фильма, да к тому же собирался жениться на прелестной актрисе, исполнявшей главную роль в его картине. И вдруг все полетело в тартарары. Случайная встреча с Евой превратила его буквально в раба. Он понимает, что она его не любит: приливы и отливы ее нежности впрямую зависят от приливов и отливов его кошелька. Но это не отрезвляет его. Даже женитьба — поспешная, лихорадочная, похожая на бегство от самого себя — лишь на время дает ему передышку. В разгар медового месяца раздается телефонный звонок, и он мчится к Еве, забыв обо всем на свете. Дальше события разворачиваются трагически: узнав правду, молодая жена героя кончает жизнь самоубийством. Ева тоже его бросает, денег у него нет, работать он не может. Осталась лишь тень прежнего самоуверенного, удачливого человека. С холодной, равнодушной улыбкой наблюдает Ева за его падением.

«С холодной, равнодушной улыбкой»... Что за язык! А между тем картина на него так и тянет: роковые страсти, роковая искусительница... Как тут удержаться? Правда, если говорить откровенно и даже несколько пофантазировать, то мы несколько сгустили краски, вернее, кое-что опустили. Параллельно с темой амока, режиссер то и дело дразнит нас социальной темой. Такова Ева, которая в борьбе за существование утратила все моральные ценности и которую теперь не интересует ничто, кроме денег. Таков герой — оторвавшись от своих (он был рабочим), он потерял себя, превратился в ничто. Однако легче заявить такую тему, намекнуть на нее, нежели реализовать. Она слишком серьезна, она требует от авторов честности и мужества. Вот и получаются какие-то несостоятельные попытки сказать больше, чем хочется и можется.

Есть ли в картине еще что-нибудь, выходящее за пределы ее основной линии? Пожалуй, один эпизод яснее других намекает на возможности иных мотивов.

Желая хоть чем-то удержать Еву, герой раскрывает ей свою тайну. Нашумевший роман написал не он, а его брат, ныне умерший. Что делать рассказчику дальше? Вернуться к прежней жизни он теперь не может, а продолжать теперешнюю — нет средств. Ведь сам-то он ничего создать не в состоянии. Горе его неподдельно. На лице Жанны Моро появляется отблеск участия...

После этой сцены ждешь какого-то поворота, ждешь, что в сюжете фильма проявятся какие-то внутренние связи, которые наполнят его жизнью, смыслом, тенденцией. Но ничего подобного не происходит. Одно событие цепляется за другое, и хотя по видимости они драматичны, подлинной страсти в них нет. Публика это чувствует — ей любопытно, но она холодна. Холодны и актеры — Жанна Моро, например, просто присутствует в картине, позволяя оператору через каждые пятнадцать минут экранного времени запечатлевать ее в ванне. Мы не преувеличиваем — это действительно так, хотя и никак не вяжется с тем обликом, который создался у многих из нас по прежним ее работам. Но, как уже говорилось однажды, звезды порой смотрят вниз и позволяют вовлечь себя в предприятия, явно компрометирующие их репутацию.

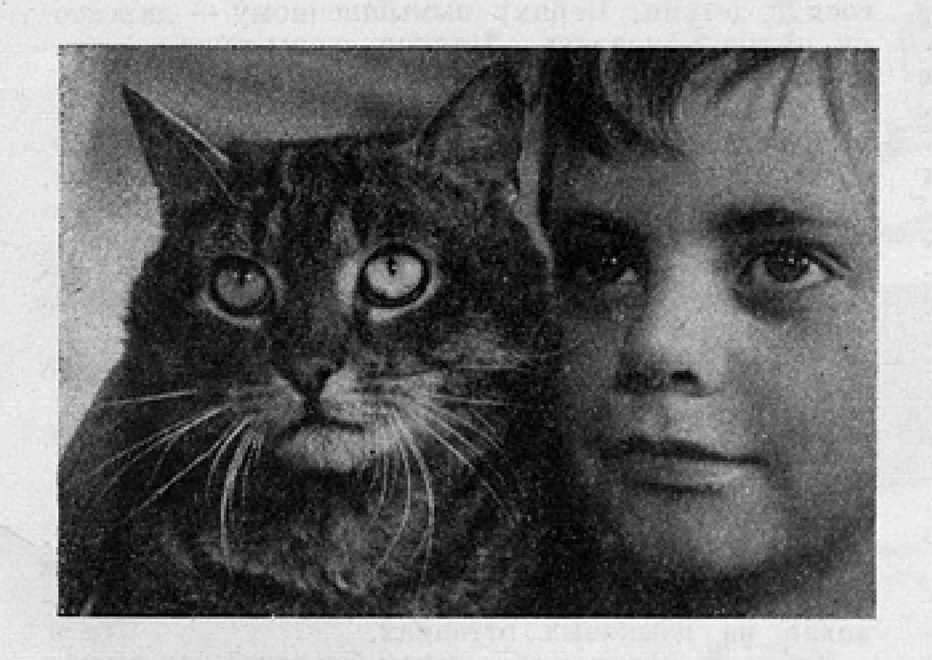
Вот, пожалуй, и все, что мы можем и хотим сказать об этом фильме. Впрочем, нет. Необходимо добавить несколько печальных сведений о режиссере Джозефе Лоузи. Сведения эти биографичны: они странно и тесно связаны с тем, что мы увидели в картине.

Джозеф Лоузи — американский режиссер. Он начинал в Голливуде. Но его последняя работа — фильм «Слуга» — была представлена на Венецианский фестиваль 1963 года Англией. Что это — заключенный на время контракт или нечто другое? Из Америки Лоузи уехал не случайно: занесенный в черные списки, он просто-напросто вынужден был искать работу за пределами родины. Но и в Европе оказалось не легче. Два фильма были выпущены Лоузи под чужой фамилией. За прогрессивность пришлось дорого расплачиваться, и такая расплата, видимо, оказалась Лоузи не под силу. «Ева» — первый пример уступки; «Слуга» — еще один шаг на пути забвения прежних идеалов.

Н. Лордкипанидзе

«ВОТ ПРИДЕТ КОТ»

(Чехословакия)



В творчестве сказок сюжетные ходы, изменяясь, повторяются, но содержание сказок меняется вместе со временем.

Образы сказок как будто одни и те же, но в то же время они совсем иные.

В фольклорном творчестве особенно велико значение исполнителя, рассказчика, певца.

Фольклорное творчество питает всю литературу и находится с ней в сложных взаимоотношениях, потому что оно само литературой обновляется.

Миф все время оставался почвой, на которой росло великое античное искусство. К фольклорным приемам возвращались много раз Пушкин и Толстой. Толстой — не только в народных рассказах.

Построение «Хаджи Мурата», сопоставление героя с образом изломанного, но борющегося за жизнь куста чертополоха-«татарина», развернутый поэтический параллелизм, как бы пришедший из песни.

Народная сказка и бродячие сюжеты народных анекдотов многократно использовались Шекспиром, углубляясь и переосмысливаясь. Это общее явление.

Андерсен переосмысливал народные сказки, и от Андерсена пошли целые ряды новых переосмысливаний.

Несколько десятилетий тому назад в Чехии существовала группа «Освобожденного театра». Это был театр актера с импровизацией, с использованием переосмысленных старых сюжетов, с новыми сюжетами и с актером, монолог которого переосмысливал все.

Сейчас в чехословацком кино появилась картина «Вот придет кот» режиссера Войтеха Ясного. Сценарий Иржи Брдечка.

Главную роль мудреца, иронического полуволшебника, играет Верих, старый актер «Освобожденного театра», человек, прошедший со славой через многие десятилетия чешского театра.

Он выглядит не старым, а мудрым, сдержанно-добрым, скрытно-ироничным и уверенным в силе моральных решений.

На башне в центре Праги существуют перед памятником Гуса старые часы, они восстановлены после того, как были разбиты фашистской бомбой.

Они показывают время дня, число месяца, фазы луны.

Каждый час в старом циферблате открывается окошко, и перед окошком проходят апостолы, оглядывая город.

Потом над часами кричит медный петух.

Картина «Вот придет кот» начинается часами. Сквозь маленькое окошко смотрит спокойный актер и говорит короткое слово.

Была старая сказка, использованная еще Андерсеном, про волшебные очки, позволявшие человеку, который их носит, видеть сердца людей. Была старая сказка о том, как человек, играющий на флейте, вывел из города крыс и потопил их в реке. Господа из ратуши не заплатили волшебнику-крысолову, и он увел куда-то детей.

Существовала древняя сказка о плутах, которые сделали платье из ничего и уверяли, что только дурак не видит этого платья. Король оделся в платье из ничего и пошел в нем по городу; никто не решался сказать, что король гол. Ребенок, который только что научился говорить, с рук матери закричал: «Король голый!» Все начали передавать друг другу: «Слышите, что сказал ребенок?!»

Лев Толстой любил эту сказку и говорил, что в искусстве надо доказать то, что сказал ребенок.

Разные, реально существующие материи сотканы из похожих, реально существующих нитей, но это разные материи.

Фольклорные нити, орнаменты свиты в картине «Вот придет кот» по-новому. Картина ясная, сегодняшняя; ее хорошо смотрят; она недавно получила премию в Канне.

В старинном маленьком городе где-то в Моравии существует школа с преподавателями — одни хорошие, другие плохие, с директором, который любит говорить казенные фразы, с подхалимом при директоре и с хорошими детьми.

В городе живет добрый, правдивый человек — живет не то в башне ратуши, не то на колокольне. Он вместе с милиционером смотрит в бинокль.

Живет хороший учитель с легкомысленной женой, живут добрые люди, серые люди, сплетники, бездельники и хорошие колхозники; город — он такой маленький, что часть его жителей пашет.

Дети в числе других уроков занимаются рисованием.

Это дети будущего, это то поколение, которое уже будет жить при коммунизме.

Они хотят правды, правды хочет и старый Верих.

В город въезжает на автомобиле бродячий цирк, на руках акробатки кот в очках: этот кот, оказывается, может видеть правду, он видит людей насквозь.

Директор цирка — двойник Вериха.

Кота раньше дети рисовали.

Кот, директор цирка, акробатка — все это вместе как бы нарисовано детьми; они их вымыслили, выделили из уже существующего, как то, что существует правильно.

Режиссер Войтех Ясный — прекрасный художник; его картина цветная, режиссер знает, что такое цвет; более того, он знает, что такое цвет в сказке. Его картина не похожа ни на монпансье, ни на мармелад, ни на открытку; она похожа на сказку, радующую чистотой цвета.

Я говорил уже, что действие сказки происходит в старом городе, сохранившемся со времен Ренессанса.

То, что сказка происходит не в декорациях, очень поддерживает ее реальность.

Цирк дает прекрасную программу.

Фокусник создает ряд занимательных аттракционов; наконец, выводят кота, и вдруг оказывается, что люди разноцветны: добрые — красные, злые — серо-голубые, есть желтые — это люди посредственные. Плохие люди пытаются стереть с себя цвет и не могут. Они разбегаются из зала, оставляя за собой брошенные стулья. Тогда злодеи и очковтиратели хотят похитить кота-«рабкора».

Это им удается, но дети идут в поход искать кота. Похищенный кот сидит в подвале. Взрослые уходят искать детей: оказывается, что люди не плохие. Они жалобно просят детей вернуться. Но детей нет, они скрываются в башне. Наконец они возвращаются, возвращается и кот.

Я, может быть, длинно рассказал содержание сказки, но в сценарии она длиннее.

Картина имеет много концов — зеленые, желтые, красные люди танцуют хорошо, но слишком долго и несколько однообразно.

Сейчас на Западе много танцуют твист, этот судорожный танец похож на движение людей, которые хотят вымыть себя, не имея мыла и воды, или стряхнуть с себя насекомых.

Фольклор в своем применении и особенно в своем осуществлении в литературе конкретен. Каждая черта злободневности, умело выбранная, очень ценна в вещах, имеющих фольклорное основание.

Твист как танец имеет свою характеристику. Цветные люди, которые пляшут, сплетаясь и расплетаясь, зрительно очень интересны, но они бы стали более интересными, глубже воспринимались, если бы были конкретны.

Лента «Вот придет кот» уже дала нам молодого, чрезвычайно талантливого режиссера, у которого, вероятно, будет очень большая будущность.

Актер Верих, который работает с ним, это не маска, это характер. Это не Швейк, но это новый чешский характер — свободный, несколько иронический, но сдержанный и полный достоинства.

В ленте не хватает одного — сокращения.

Это пишу как старый кинематографист.

Множественность окончаний — порок многих хороших лент. Порок этот обозначает, что ситуация еще не до конца нашла свое выражение в конфликте, в драматургии.

Местами режиссерская изобретательность дробится, становится самоцелью.

В группе Сергея Михайловича Эйзенштейна куски, заснятые во время работы, до конца не показывали актеру М. Штрауху. Сохраняли его свежие глаза. М. Штраух смотрел картину целиком и решал многое, в частности в области сокращения. Из ленты надо вынуть, может быть, полтораста, двести метров, для того чтобы она была яснее, полнее и больше.

Противопоставление Вериха реального, возящегося с детьми, Вериху вымышленному — директору цирка — удалось. Детские сцены тоже все удались.

В ленте есть неожиданные добрые удачи, например, изменение характера сплетницы, но все произведение, как это бывает у молодых режиссеров, пенится выдумками и иногда начинает любоваться своей замысловатой красивостью.

Детская ли это лента — я не знаю. Я думаю, что эта лента общего экрана, и думаю, что дети бы ее поняли.

Зал не просматривает ленту, а смотрит, она его захватывает.

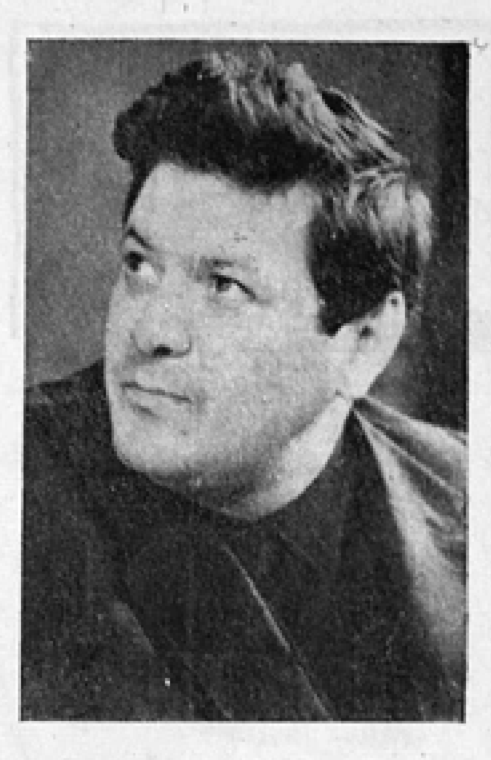
Зал как бы переговаривается с людьми на экране, радуется шуткам Вериха, его спокойному превосходству над ложью.

Может быть, я недооцениваю многое в ленте, потому что я смотрел с переводчиком, не зная языка, а спокойный юмор Вериха, очевидно, основан на языковых оттенках.

Я был во время ленты котом без ушей, но у меня были глаза, и я понял, какую хорошую ленту видел.

Виктор Шкловский

НА ВЫСТАВКЕ РИСУНКОВ ИОНА ПОПЕСКУ-ГОПО



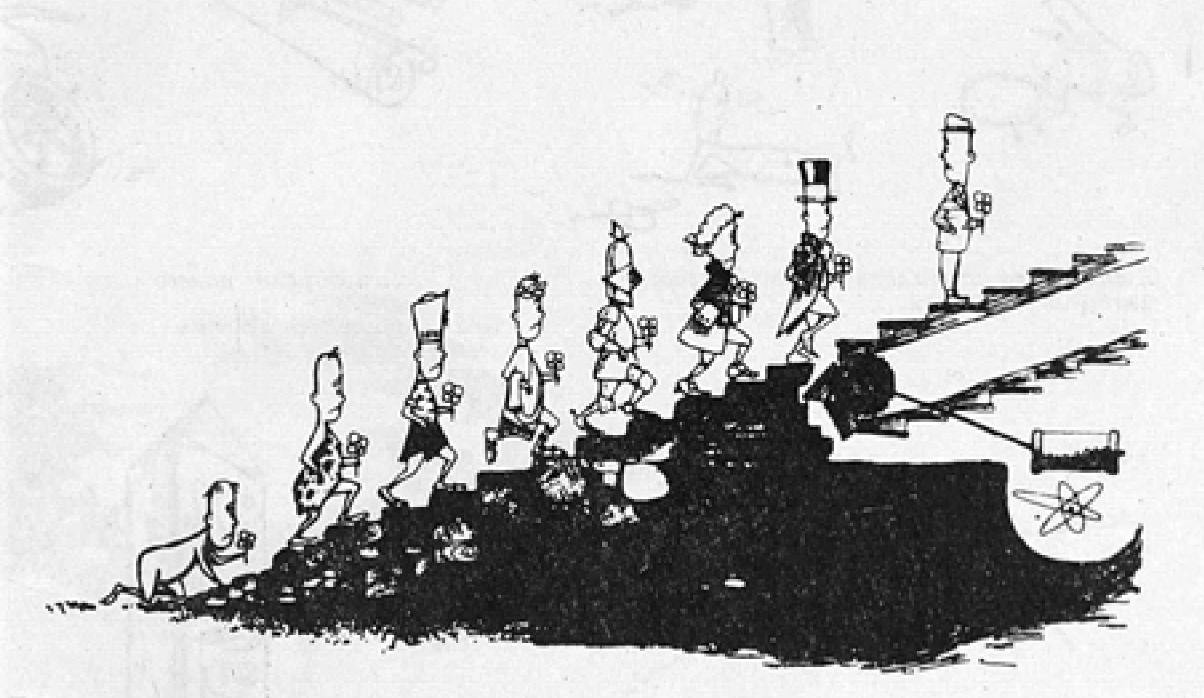
Когда меня просят что-либо рассказать о своем творчестве, я предпочитаю выразить свои мысли в рисунках. А вот сейчас передо мной стоит противоположная задача — рассказать о рисунках, представленных на состоявшейся недавно в Москве выставке моих работ.

Всего мною был сделан 51 рисунок тушью (25×40) для мультфильмов «Краткая история», «Семь искусств», «Homo sapiens», «Алло, алло» и для фильмов, которые я мечтаю создать. Я привык видеть свои рисунки в движении: сбор цветов, плавание, полет к звездам. Сейчас же я их вижу неподвижными, повешенными на стенах под стекло. Рисунки для выставки я пытался сделать таким образом, чтобы зритель мог вообразить их в движении.

Например, в рисунке я попытался показать ход исторического развития человека.

Доисторический человечек поднимается по ступенькам первобытной лестницы, которая постепенно изменяется, и вот ему уже не нужно идти, лестница сама его поднимает. В фильме этот человечек постоянно меняет свою одежду; вместе с музыкой и шумовым оформлением эта сцена получилась, мне кажется, очень удачной. Для экспонирования отдельного рисунка необходимо, чтобы рисунок показывал человечка в различных позициях, поэтому на лестнице изображены восемь человечков. Я прошу всех, кто увидит мои рисунки, вообразить их в движении, вообразить, что звучит музыка, шумы.

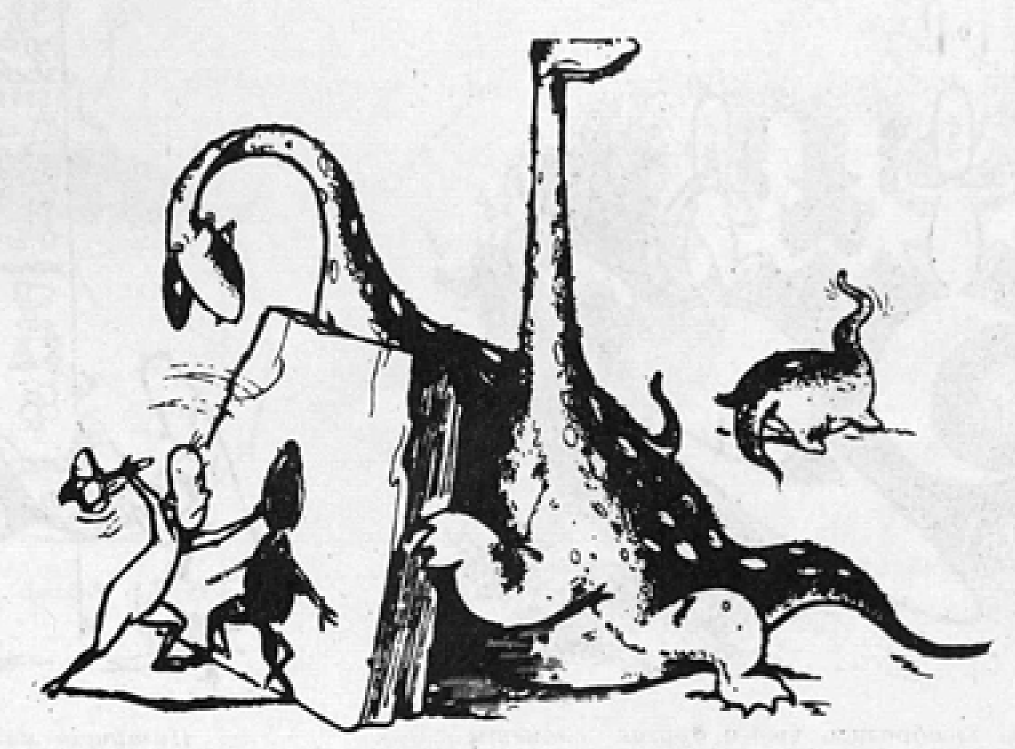
ИОН ПОПЕСКУ-ГОПО



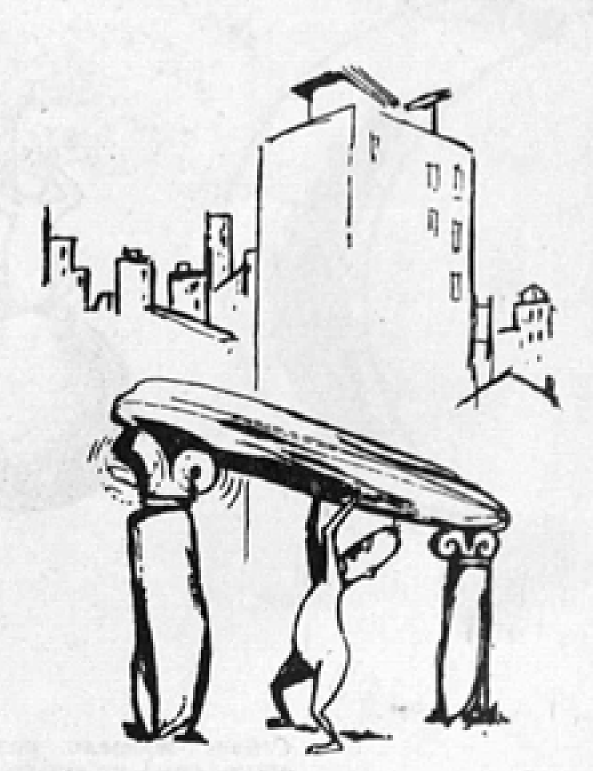
Человечек поднимается по лестнице исторического развития («Краткая история»)



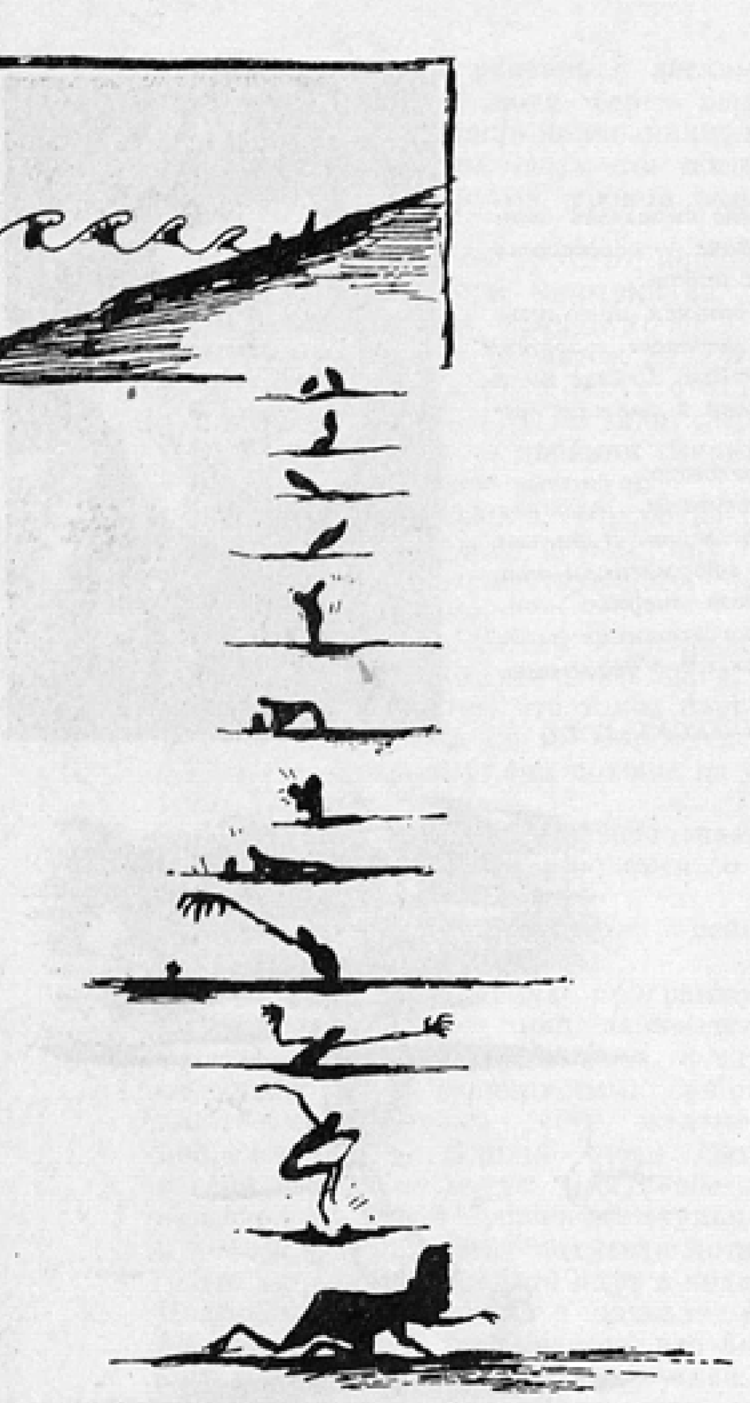
...выращивает цветочек на дне океана



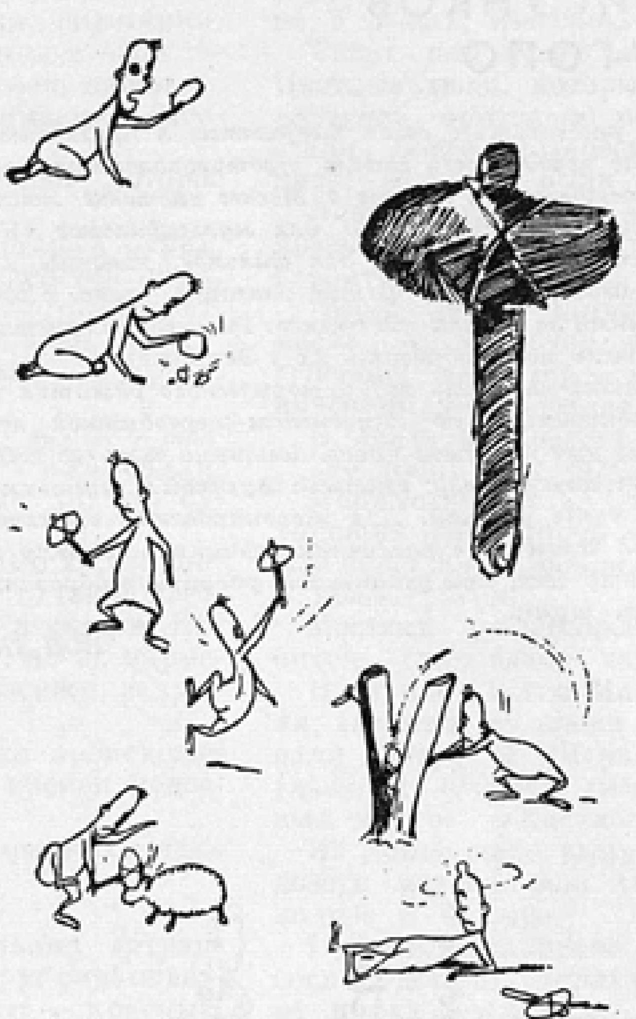
...рисует копию своей тени. Бронтозавры внимательно следят за его работой («Семь искусств»)



...строит жилища, начиная от дольменов (первых форм архитектуры) и кончая современными зданиями



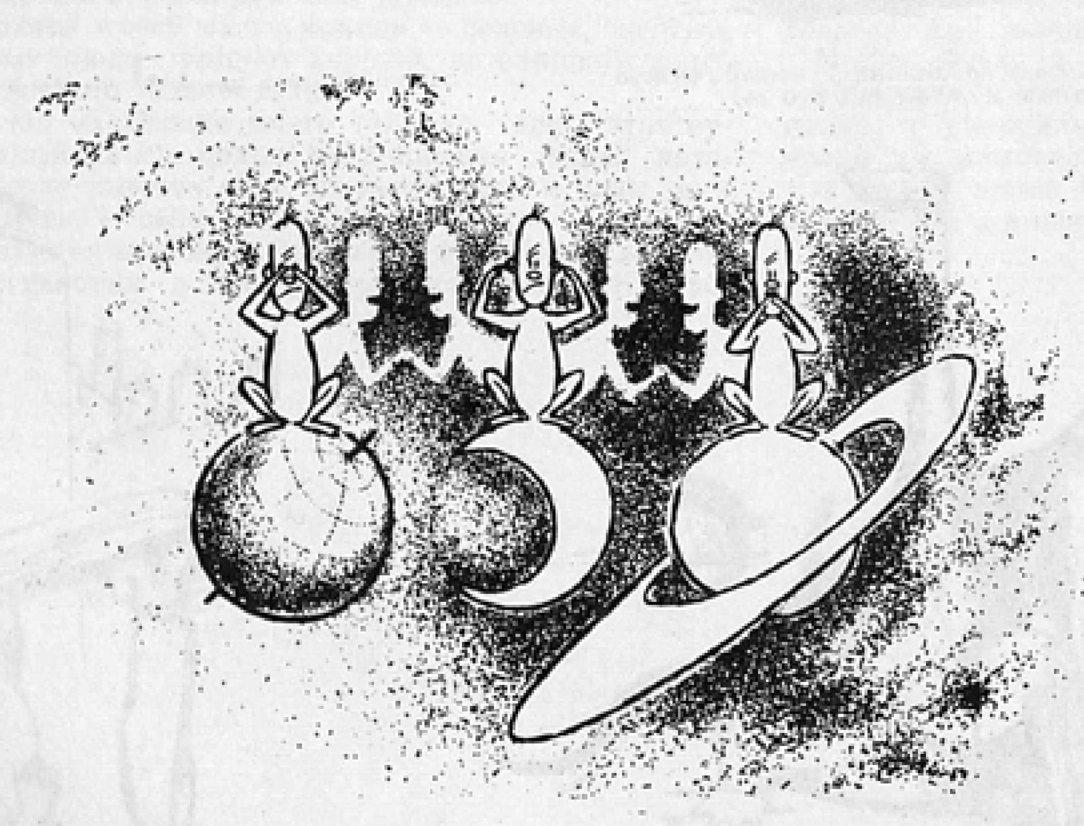
На берегу моря родилось живое существо...
...у него появились руки, ноги...
(«Homo sapiens»)



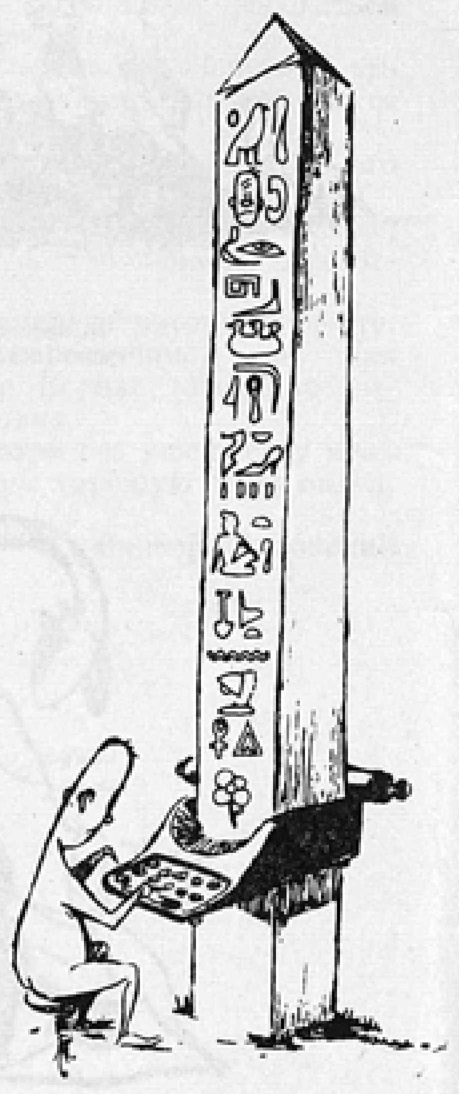


...существо научилось ходить и вскоре изобрело молоток...

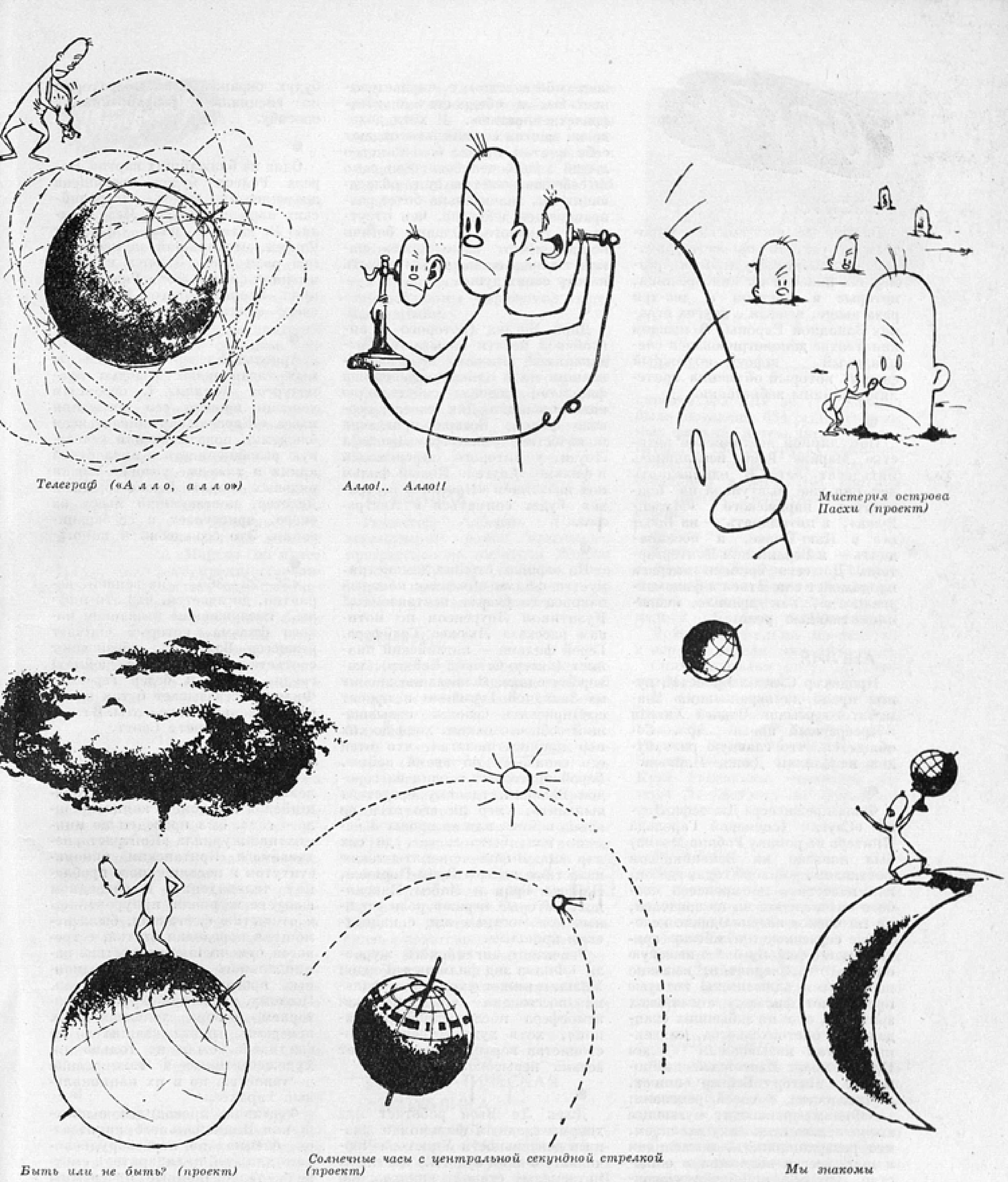
...изобрело колесо



Сейчас жители разных планет (вообразим, что и другие планеты обитаемы) не видят друг друга, не слышат друг друга и не разговаривают друг с другом. Но в один прекрасный день они увидят друг друга, услышат друг друга и будут разговаривать друг с другом (Фильм «Алло, алло», сделан по заказу ЮНЕСКО)



Пишущая машинка («Алло, алло»)



Телеграф («А л л о, а л л о»)

Алло!.. Алло!!

Мистерия острова Пасхи (проект)

Быть или не быть? (проект)

Солнечные часы с центральной секундной стрелкой (проект)

Мы знакомы



АВСТРИЯ

Владельцы австрийских кинотеатров решили провести двухдневную забастовку против чрезмерных налогов на кинозрелища, которые в Австрии в два-три раза выше, нежели в других странах Западной Европы. В каждом кинотеатре демонстрировался специальный короткометражный фильм, который объяснял зрителям причины забастовки.

●

Популярной австрийской артистке Марике Рокк исполнилось пятьдесят лет. В одиннадцать лет она уже выступала на подмостках парижского «Мулен-Ружа», в пятнадцать — на Бродвее в Нью-Йорке, в восемнадцать — в Берлинском Винтергартене. До сего времени актриса продолжает сниматься в фильмах-ревю, где, как правило, исполняет главные роли.

АНГЛИЯ

Продюсер Сэмюэл Бронстон купил право на экранизацию знаменитого романа Олдоса Хаксли «Прекрасный новый мир». Сообщается, что главную роль будет исполнять Дэвид Найвен.

●

Фильм режиссера Джозефа Лоузи «Слуга» (сценарий Гарольда Пинтера по роману Робина Моэма) был показан на Венецианском фестивале прошлого года, где он, как известно, не произвел особого впечатления ни на зрителей, ни на членов жюри. Однако некоторые серьезные английские критики дают фильму более высокую оценку, что, вероятно, вызвано известными аллюзиями, которые пробуждает фильм у английских зрителей, еще не забывших скандальные обстоятельства, связанные с так называемым «делом Профьюмо». Известный кинокритик Питер Бейкер пишет, в частности, в своей рецензии:

«Фильм производит пугающее впечатление, поскольку мы знаем, что развращенность, показанная в нем, всегда возможна в обществе, которое ошибочно связывает «богатство» с «нравственностью», а «бедность» с «безнравственностью». И хотя далеко не многие сознательно отдают себе в этом отчет, большинство людей знает, что богатство само по себе оказывает на лиц, обладающих им, значительно более развращающее действие, чем отсутствие такового. Однако богачи всегда имеют возможность накинуть покрывало, чтобы скрыть наготу своих душ».

●

Дирк Богард (которого в английской печати называют «выдающимся актером, не участвовавшим ни в одном выдающемся фильме») основал собственную кинокомпанию. Для своего первого фильма Богард пригласил в качестве режиссера Джозефа Лоузи, у которого он снимался в фильме «Слуга». Новый фильм под названием «Проснись в страхе» будет сниматься в Австралии.

●

На экранах страны демонстрируется фильм «Человек, который наконец-то умер», поставленный Куэнтином Лоуренсом по мотивам рассказа Льюиса Грайфера. Герой фильма — английский пианист (актер Стенли Бейкер), которому однажды внезапно звонит из Западной Германии и просит его приехать человек, называющий себя его отцом, хотя до сих пор пианист полагал, что отец его скончался во время войны. Герой приезжает в один из городов Баварии, где ему предстоит выяснить, умер ли его отец во время войны, или на прошлой неделе, или, быть может, до сих пор жив. В фильме заняты также известные актеры Эрик Портмен, Найджл Грин и Найел Макгиннис, которые играют роли крупных должностных лиц с нацистским прошлым.

Рецензент английского журнала «Филмз энд филминг» Гордон Уильямс пишет о том, что в фильме воссоздана «неонацистская атмосфера послевоенной Германии», хотя художественные достоинства картины он оценивает весьма невысоко.

●

Джек Ле Вьен работает над документальным фильмом о жизни и деятельности Уинстона Черчилля. Фильм будет... цветным: материалы старой кинохроники будут окрашены в лаборатории по специально разработанному способу.

●

Одна из ближайших картин Карела Рейсца будет посвящена знаменитому герою австралийских народных легенд Неду Келли. В главной роли — Альберт Финни, получивший за исполнение роли Тома Джонса в одноименном фильме Тони Ричардсона приз прошлогоднего Венецианского фестиваля.

●

Арнольд Уэскер — один из самых талантливых молодых драматургов Англии. С огромным успехом прошла его последняя пьеса «Жареная картошка ко всем блюдам», показывающая классовую разобщенность в английской армии и тяжелые условия жизни рядовых солдат. Режиссер Джон Декстер, поставивший пьесу на сцене, приступает к ее экранизации. Это его дебют в кино.

●

«36—22—36» — не всякий, вероятно, догадается, что эти цифры, послужившие названием нового фильма, который снимает режиссер Вэл Гест, обозначают соответственно объем (в дюймах) груди, талии и бедер героини. Фильм рассказывает о так называемых конкурсах красоты. В главной роли Джанетт Скотт.

●

Международный фестиваль телевизионных фильмов, состоявшийся в Лондоне в конце прошлого года, был проведен по инициативе журнала «Контраст», издаваемого Британским киноинститутом и посвященного проблемам телевидения. В очередном выпуске журнала, приуроченном к открытию фестиваля, была помещена передовая статья, с тревогой отмечавшая отсутствие национального лица в телевизионных программах многих стран. Поэтому, указывает журнал, критерием отбора телевизионных программ, показывавшихся на фестивале, были не только их художественные и технические достоинства, но и их национальный характер.

Фестиваль проводился в помещении Национального кинотеатра, специально переоборудованного для этой цели: зрители смотрели телевизионные программы



не на киноэкране, а на экранах телевизионных мониторов.

Лондонский фестиваль является шестым по счету международным фестивалем телевизионных фильмов. На нем не присуждают премий: целью фестиваля, как указывает журнал «Контраст», является ознакомление зрителей и критики со всем лучшим, что было создано телевидением разных стран за последнее время. Поэтому на фестивале в числе других были показаны телепрограммы, уже демонстрировавшиеся на прошлых фестивалях и получившие там награды.

На фестивале был организован также ретроспективный показ наиболее выдающихся телевизионных программ прошлых лет, начиная со снятого на пленку телеспектакля «Марти» по пьесе Пэдди Чаевского, предшествовавшего, как известно, одноименному кинофильму.

Советское телевидение было представлено на фестивале телефильмами «Аппассионата», «Прелюды», «Три часа дороги», «Лестница», а также снятой на пленку программой Московского цирка.

БОЛГАРИЯ

Состоялось официальное открытие Болгарского национального киноцентра, расположенного недалеко от Софии. Болгарские кинематографисты получили оснащенные новейшим оборудованием павильоны, лаборатории, просмотровые залы.

Выступая на открытии киноцентра, член Политбюро и секретарь ЦК БКП Митко Григоров отметил, что «правильная политика партии по развитию культуры и искусства, талант болгарских кинематографистов и материально-техническая база нового киноцентра создают самые необходимые предпосылки для появления новых крупных произведений болгарского киноискусства».

●

Режиссер Генчо Генчев приступил к работе над фильмом «До города близко» (сценарий Тодора Стоянова и Гено Генова). Герои фильма — молодые патриоты, по зову Коммунистической партии вставшие на путь борьбы с оккупантами. В основу картины положены действительные события. Фильм выйдет на экраны к двадцатилетию победы народного восстания 9 сентября 1944 года.

●

Киносценарий «Цепи» — о борьбе болгарского народа против фашизма в годы второй мировой войны — завершил Анжел Вагенштайн.

●

Видному деятелю болгарской революции Трайчо Костову, несправедливо осужденному и расстрелянному в период культа личности, посвящен документальный фильм режиссера Йордана Величкова.

БРАЗИЛИЯ

Режиссер Алберто Д'Авера экранизирует роман известного прогрессивного писателя Жоржи Амаду «Красные всходы». Это первое произведение Амаду, по которому ставится фильм.

ВЕНГРИЯ

Будапештская пресса высоко оценивает новый трехсерийный телевизионный фильм «Завоевание родины» (режиссер Имре Михайфи), поставленный на основе сюжета писателя Белы Иллеша. (В свое время Иллеш намеревался осуществить этот сюжет в кино совместно с Сергеем Эйзенштейном.)

Фильм рассказывает о событиях 1944 года, когда многие венгры поняли авантюристический характер антинациональной политики хортистского правительства. Генерал-полковник Бела Далноки-Миклош пытается установить связь с советским командованием, чтобы избежать ненужного кровопролития.

В роли генерал-полковника Далноки-Миклоша снимался Антал Пагер.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

С 1958 по 1963 год на студиях ДЕФА создано 145 художественных и 639 документальных и научно-популярных фильмов. В кинотеатрах ГДР за этот период было показано 634 художественных фильма, в том числе 172 советских, 195 из других социалистических стран, 27 фильмов, созданных в ФРГ, 131 картина из других капиталистических стран.



«Завоевание родины» (Венгрия)

●

Творческий коллектив во главе с режиссером Франком Бейером и сценаристом Хансом Олива работает на студии ДЕФА над комедией «Карбид и Щавель».

Действие фильма происходит в первые недели мая 1945 года.

Снимает фильм оператор Гюнтер Марцинковский.

В фильме снимаются актеры Эрвин Гешонек, Марита Бёме, Манья Беренс, Рудольф Асмус, Маргот Буссе, Петер Доммиш, Вернер Мёринг, Фред Дельмаре, Курт Ракельман, советские актеры Л. Светлов, А. Преснецов и другие.

ДАНИЯ

Режиссер Карл Дрейер приступил к съемкам нового фильма, в основу которого положена пьеса шведского писателя Яльмара Сёдерберга «Гертруда».

Сценарий этого фильма написан самим Дрейером. В фильме снимаются Бодиль Кьер, Эббе Роде и Франц Андерссон.

ИНДОНЕЗИЯ

Индонезийское правительство решило сократить число американских фильмов, демонстрирующихся в кинотеатрах страны, мотивируя это решение тем, что по большей части «их содержание противоречит принципам индонезийской революции».



ИСПАНИЯ

Министерство информации уполномочило Генерального директора кино награждать денежными премиями «за качество» те фильмы, которые будут «утверждать и прославлять нынешние политические и моральные ценности». Помещая это сообщение под заголовком «Лицемерие Франко», журнал «Филмз энд филминг» дает к нему следующий иронический комментарий: «Итак, кинематографист, которому удастся подобрать тему, способствующую прославлению диктатуры Франко и морального господства церкви, изрядно набьет себе тем самым карман. Как часто продажность носит улыбающуюся личину».

●

Испанская цензура запретила Луису Бюнюэлю экранизировать известный роман Бенито Переса Гальдоса «Тристан».

ИТАЛИЯ

Итальянский профсоюз киножурналистов в связи с увольнением из редакции газеты «Джорнале д'Италиа» кинокритика Джино Визентини — руководителя этого профсоюза — лишь за то, что он осмелился похвалить в рецензии остроразоблачительный фильм «Руки над городом», опубликовал текст решительного протеста против преследования Визентини и нарушения свободы кинокритики. Профсоюз принял решение обратиться в Итальянскую федерацию работников печати, в которую он входит, чтобы совместно с нею организовать выступления в защиту свободы печати и критики во всеитальянском масштабе. Массовый митинг протеста уже состоялся в Милане. В нем участвовали журналисты, режиссеры, сценаристы, актеры, некоторые продюсеры, кинозрители и читатели. С речами выступили режиссер Марио Моничелли — постановщик фильма «Товарищи», вышедшего в эти дни на итальянский экран, писатели Пьовене и Гадда, кинокритики Аристарко, Казираги и другие.

●

Франческо Рози, постановщик фильма «Руки над городом», удостоенного главной премии на последнем кинофестивале в Венеции, готовится к длительной поездке в Испанию. Режиссер хочет снять фильм об этой стране — одной из наиболее отсталых стран Европы. В центре фильма — история современного тореадора, но не в избитом романтическом или любовном плане с ревностью, убийством и т. п., а в плане социологического исследования, продолжающего линию фильмов Рози, в частности его последних двух работ — «Сальваторе Джулиано» и «Руки над городом».

В одном из последних интервью режиссер поделился своими планами и на более отдаленное время. Его заветное желание — поставить фильм «Десять дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида — хронику-эпопею Октябрьской революции в России.

●

Очень широки творческие замыслы Лукино Висконти. В ближайшее время он собирается поставить фильм, центральную роль в котором будет играть Клаудиа Кардинале — сценарий пишется специально для этой популярной актрисы. Затем он приступит к экранизации нашумевшего романа Камю «Иностранец». На главную роль в этом фильме Висконти намерен пригласть Марчелло Мастроянни.

В беседе с кинокритиком газеты «Паэзе сера» Маурицио Ливерани режиссер рассказал еще об одном своем замысле: создать фильм о вдове испанского патриота Гримау, недавно казненного франкистами. «Мне хотелось бы,— сказал он,— рассказать об исполненных тревоги и отчаяния часах, которые пережила эта женщина во время судебного процесса, когда во всем мире ширилась кампания протеста и одна за другой предпринимались попытки вырвать ее мужа из рук смерти». Мысль поставить этот фильм подсказала режиссеру киноактриса Анни Жирардо, которая хотела бы играть в нем роль вдовы Гримау (Жирардо успешно снималась у Висконти в роли Нади в фильме «Рокко и его братья»).

●

Кинокритик и кинодраматург Брунелло Ронди в интервью одной из римских газет приоткрыл завесу над содержанием нового фильма Федерико Феллини, для которого Ронди в настоящее время пишет сценарий. Условное название фильма, как уже сообщалось в печати,— «Джульетта, одержимая духами»; главную роль в нем будет играть Джульетта Мазина.

Это история женщины, рассказал Ронди, которой постоянно чудится присутствие рядом чего-то таинственного, потустороннего. Героиня фильма, одна-

ТОРГАШИ ВО ХРАМЕ

Едва начав работу над своей давно задуманной и широко разрекламированной экранизацией Библии, продюсер Дино Де Лаурентис столкнулся с рядом неожиданных затруднений. В работе над фильмом должен был участвовать ряд известных режиссеров. Ныне многие из них, в том числе Висконти и Брессон, заявили о своем отказе.

Возник ряд препятствий и чисто экономического характера. Американская фирма «Коламбиа», вложившая было ранее свои миллионы в производство фильма, взяла их обратно. Кроме того, выяснилось, что одна из церковных организаций в Риме уже сняла собственными силами фильм, основанный на Библии, и владельцы крупных американских телевизионных компаний намеревались купить права на него, чтобы показать фильм в США до выпуска фильма Де Лаурентиса.

Обеспокоенный этим обстоятельством, грозившем ему немалыми финансовыми потерями, Дино Де Лаурентис вступил в переговоры со святыми отцами. Ватикан оказался сговорчив и согласился не выпускать фильм в коммерческий прокат за сумму, «целиком покрывающую стоимость фильма и дающую удовлетворительную прибыль».

Сообщение об этом торге журнал «Филмз энд филминг» сопровождает язвительным замечанием: «Интересно, будет ли включена в фильм притча о торгашах во Храме?»



ко, старается не поддаваться страху и отчаянию, поэтому в фильме будет немало комических сцен. Юмор картины — стилизованный, отчасти в духе Чаплина: это пантомима, причем совершенно антиромантическая.

●

Большая премия на фестивале альпинистских и исследовательских фильмов в Тренто присуждена Пьеру Гупилю, создателю фильма «Океанавты». Страной, представившей лучший состав фильмов, признана Франция.

●

Эрипрандо Висконти, создатель фильма «Миланская история», экранизирует роман швейцарского писателя Макса Фриша «Хомо Фабер».

●

Газета «Унита» приводит тревожные цифры, свидетельствующие о новом «голливудском буме» на итальянских экранах. По данным начала сезона, из общей суммы сборов в кассах кинотеатров на итальянские фильмы приходится 39 процентов, на американские — 47, в то время как в прошлом сезоне за этот же период итальянцы получили 47 процентов сборов, американцы—43. А еще годом раньше на итальянские фильмы приходилось 52 процента против 40 на американские. Но тогда итальянское кино было представлено такими фильмами, как «Развод по-итальянски», «Трудная жизнь» («Журналист из Рима»), «Сальваторе Джулиано» ...

Теперь, пишет газета, только «Леопард» Висконти успешно конкурирует с американскими фильмами, да и то сделанные им очень хорошие сборы еще не окупили стоимость производства. «Унита» подчеркивает, что голливудские фильмы ни в коем случае не являются выдающимися произведениями. Кассовые победы таких картин, как «Клеопатра», «55 дней в Пекине», «Птицы», говорят лишь о том, что Голливуд, одно время как будто отступивший, снова ринулся в наступление, не брезгуя никакими средствами для завоевания если не умов и сердец, то карманов.

Из итальянских фильмов, кроме «Леопарда», хорошие сборы сделали только комедии «Успех» Мауро Морасси и «Чудовища» Дино Ризи, обе с Витторио Гассманом в главных ролях, причем обе эти картины, отмечает «Унита», эксплуатируют успех предыдущей картины Дино Ризи «Обгон», создавая, таким образом, новый шаблон и новую «серию».

МЕКСИКА

Новый фильм, поставленный Исмаэлом Родригесом, «Бумажный человек», рассказывает о жизни городского дна. В трущобах большого города, в одной из полуразвалившихся хижин живет глухонемой, промышляющий сбором бумажных отбросов. Одинокий и несчастный, он привязывается к заброшенному ребенку, однако его лишают и этой радости. Случайно он оказывается обладателем банкноты в 10 000 песо, выброшенной при преследовании укравшим ее вором. Герой фильма пытается разменять банкноту, но каждый раз отказывается от своего намерения, опасаясь, что люди, к которым он обращается, обманут его (они и в самом деле собираются это сделать). Он договаривается с одной из проституток (артистка Алида Валли), что та отдаст ему ребенка в обмен на банкноту, но в конце концов, запуганный полицией, теряет деньги.

Критика отмечает блестящее исполнение центральной роли актером Игнасио Лопесом Тарсо. На последнем международном фестивале в Сан-Франциско, где показывался этот фильм, Тарсо был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли.

ПОЛЬША

Приключенческий фильм «Прощание со шпионом» снимает режиссер Ян Батори. Это история разоблачения агента иностранной разведки, заброшенного в Польшу для восстановления одного из звеньев шпионской сети. В роли шпиона — Игнацы Маховский, роли сотрудников госбезопасности исполняют З. Запасевич и С. Микульский, пастуха, ставшего первой жертвой шпиона, играет Генрик Ковальский.



Советский актер Александр Белявский в польском фильме «Прерванный полет»

●

«Дневник матери» — воспоминания Марцяны Форнальской, вышедшие несколько лет назад отдельной книгой,—намерен экранизировать режиссер Станислав Воль.

●

Роман Болеслава Пруса «Кукла» решил экранизировать Ян Рыбковский. Он уже работает над сценарием своего будущего фильма и вскоре должен приступить к съемкам.

●

С большим успехом прошла в Кракове научная сессия, посвященная выдающемуся советскому кинорежиссеру А. Довженко. Доклад о его творчестве сделала Регина Дрейер, затем были показаны фильмы «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс».

●

В 1962 году на Варшавской студии документальных фильмов режиссер Януш Маевский поставил картину «Альбом Флейшера». В фильме были использованы найденные после войны фотографии, сделанные неизвестным офицером гитлеровского вермахта по фамилии Флейшер. Фильм был показан во многих странах.

После показа этого фильма по гамбургскому телевидению руководство польской кинематографии получило письмо от Фрица Флейшера, который уцелел в годы войны и проживает сейчас в ФРГ. Флейшер просит вернуть ему фотографии, которые, как он пишет, являются для него «ценным историческим памятником».



РУМЫНИЯ

Новеллу румынского писателя В. Е. Галана «Крестьяне» положил в основу нового художественного фильма «Богатство в Старом Броду» режиссер Виктор Илиу. Действие фильма происходит в 1946 году в маленькой румынской деревушке, где сталкиваются судьбы героев фильма — кулака Присакару, его работника молодого парня Иона и полюбившейся Иону красавицы Аниты. Роли исполняют Ш. Михалеску-Браила, Ион Карамитру, Мариана Пояр, Ю. Нечулеску, Г. Сааре.

США

Мосс Харт — один из крупнейших мастеров американского театра, драматург и режиссер. О своей театральной юности он рассказал в автобиографической книге «Действие первое», которая стала одним из «бестселлеров» на книжном рынке США. Режиссер Дор Шэри снимает по книге Харта фильм с актером Джорджем Хамилтоном в роли самого Харта. В числе действующих лиц фильма ряд выдающихся представителей американской культуры конца 20-х годов, в частности композитор Джордж Гершвин.

Джеймс Гарнер и Ли Ремик в фильме «Торговцы на колесах» (США). Это сатирическое обозрение; в числе объектов его сатиры журнал «Филмз ин ревью» называет психоанализ, феминизм, модернистское искусство, комиссии Конгресса, биржевых дельцов. Режиссер фильма Артур Хиллер



«СТРАСТИ» И «ГРЕХИ» ЗАРУБЕЖНОГО ПРОКАТА

Зарубежная печать сообщает о многочисленных случаях «переименования» фильмов прокатчиками, полагающими, что только «зазывное» название может обеспечить фильму кассовый успех.

Фильм Джона Хьюстона назывался просто и скромно — «Фрейд» по имени героя, знаменитого австрийского ученого. Владельцы одного из кинотеатров Миннеаполиса (США), где фильм должен был идти первым экраном, не допустили его к показу, заявив, что «посетители незнакомы с открытием психоанализа». После этого фильм был переименован прокатчиками и идет теперь на экранах под названием «Тайная страсть».

Столь же невыразительным показалось американскому прокатчику название английского фильма «Крохотный мирок Сэмми Ли» (о юноше, проводящем все свое время в сомнительных ночных заведениях Сохо). Фильм получил новое название: «Крохотный неистовый мирок Сэмми Ли».

Недостаточно «кассовым» сочли представители западногерманского проката и название фильма Тони Ричардсона «Том Джонс» — по одноименному роману Филдинга. Фильм показывается на экранах ФРГ под названием «Между постелью и виселицей».

Название вполне коммерческого итальянского фильма «Голиаф и девственницы Вавилона» устраивало американских прокатчиков, однако вызвало возражения со стороны так называемых «родительских групп», представители которых сочли неприличным слово «девственницы».

Новое название фильма «Голиаф и грехи Вавилона» не вызвало никаких возражений, ибо, как замечает прокатчик, «девственницы более предосудительны, нежели грехи».

●

Билли Уайльдер ставит фильм «Частная жизнь Шерлока Холмса». Сценарий написан самим режиссером по мотивам рассказов Конан-Дойля. Съемки фильма ведутся в основном в Англии. В роли Шерлока Холмса — Питер О'Тул («Лоуренс Аравийский»). Доктора Уотсона играет Питер Селлерс.

●

В течение многих лет звезда немого кино Мэри Пикфорд собирала фильмотеку, насчитывающую ныне свыше 2000 фильмов. Недавно в Голливуде создан киномузей, которому Мэри Пикфорд передала в дар свою фильмотеку. Многие уникальные копии ранних фильмов до сих пор находятся еще в руках частных лиц и разбросаны по всему свету.

●

Известно, что в ряде городов США существуют кинотеатры, куда зрители могут въезжать на автомашинах и смотреть фильм, не выходя из них. Владелец кинотеатра в Палм-спрингс решил создать максимальные удобства и для ковбоев. В кинотеатре установлены столбы, к которым зрители могут привязать свою лошадь и смотреть фильм, не спускаясь с седла.

●

Фильм «Ростовщик» — новая работа режиссера Сиднея Люмета, известного советским зрителям по картине «Двенадцать разгневанных мужчин». Фильм представляет собой экранизацию полузабытого романа Льюиса Уоллеса (автора многократно воплощенного на экране «Бен-Гура»). В главных ролях Род Стейгер, Брок Питерс и Джеральдин Фитцджеральд.

●

Французский режиссер Жюль Дассен в свое время поставил в Голливуде немало фильмов, однако впоследствии был занесен в «черные списки», после чего, разумеется, лишен был возможности работать в США. Ныне, после долголетнего перерыва, Дассен снова снимает фильм для американской компании «Юнайтед артистс». Это приключенческая комедия с Мелиной Меркури, Питером Устиновым, Максимилианом Шеллом, Акимом Тамировым и Жюлем Сегалем в главных ролях. Съемки производятся в Стамбуле, Греции и Париже.



ФРАНЦИЯ

Режиссер Жиль Гранжье решил впервые объединить в своем сто тридцатом фильме двух ведущих французских комиков Фернанделя и Бурвиля. Кинокомедия «Здесь готовят на сливочном масле» (авторы сценария Жан Левитт и Пьер Леви-Корти) снимается на Лазурном побережье.

Это история злоключений бывшего военнопленного (Фернандель), который возвращается домой и узнает, что его жена вышла замуж за шеф-повара ресторана (Бурвиль), хозяином которого был герой.

●

Знаменитый французский актер Мишель Симон снимается в одной из главных ролей в фильме «Поезд» (режиссер Джон Франкенхаймер). Фильм основан на действительном происшествии, имевшем место в 1944 году, когда по приказу Геринга немецкое военное командование во Франции организовало вывоз в Германию хранящихся в Лувре шедевров. Французским патриотам удалось спасти эти сокровища, организовав крушение поезда, в котором везли картины. Мишель Симон играет старика машиниста, жертвующего собой во имя спасения национальных сокровищ искусства. В картине снимаются также Берт Ланкастер, Жанна Моро, Сюзанн Флон.

Мишель Симон и Берт Ланкастер в фильме «Поезд»



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Замечательному чешскому комику В. Буриану посвятили свой фильм «Король комиков» Владимир Сис и Рудольф Ярош. Это монтаж фрагментов из лучших фильмов, в которых Буриан исполнял главные роли.

●

Тема моральной ответственности за преступления, совершенные в годы войны, лежит в основе новой работы Иржи Секвенса «Девятое имя» (сценаристы В. Гольдман и В. Кернер). Героиня фильма Мильца Длабалова (ее играет Власта Фиалова) виновна в гибели мужа и еще семерых крестьян, которые по ее анонимному доносу были замучены гестаповцами.

●

Режиссер Драгослав Голуб совместно с деятелями французского кино и телевидения работает над документальным фильмом о французском поэте—борце Сопротивления Робере Дено, умершем от тифа спустя несколько недель после освобождения из фашистского концлагеря в Терезине.

●

«Перестраховка» — фильм под таким названием закончил недавно на Братиславской студии режиссер Ян Лацко. Сценарист картины Фиала так охарактеризовал основную тему своего нового произведения: «В первую очередь это картина об ответственности людей за события недавнего времени. Борьба против культа личности и его последствий представляет собой один из важнейших процессов, происходящих в нашем обществе. Однако к массам честных борцов примазалась кучка конъюнктурщиков... Им очень хочется похоронить свои грехи под чужим памятником...»

●

В Брно с успехом прошла Первая международная ярмарка — «Фильмфорум», на которой были представлены кино- и телефильмы двадцати девяти стран. В ходе «Фильмфорума» было показано 256 художественных и 422 короткометражных фильма.

Директор Чехословацкого фильмэкспорта Л. Кохтик заявил, что киноярмарки подобного типа являются одной из лучших форм торговли фильмами, причем для социалистических стран важно не количество продемонстрированных фильмов, а художественные и идейные качества кинокартин.

В киноярмарке приняли участие представители деловых кругов Японии, США, Мексики, Аргентины и других стран.

ЮГОСЛАВИЯ

Сто пятьдесят юношей и девушек объединяет любительский киноклуб Загреба. В ближайшее время они собираются выпустить фильм, сценарий которого написал студент Бренко Хорватинович. Тема фильма — антифашистская борьба студентов в годы второй мировой войны. Единственный профессионал, привлеченный к созданию фильма, — оператор. Клубу активно помогает режиссер Федор Ханжекович.

●

На студии «Босна-фильм» в Сараеве идут съемки фильма «Голос в чаше» — психологической драмы, действие которой происходит в наши дни. Там же готовится еще один фильм о современности— «Солнце заходит утром». В Сараево приезжали из Рима представители фирмы «Самос-фильм» для переговоров о совместной работе над фильмом «Моя мать — полковник» по сценарию Джузеппе Манцони. Героиня фильма — мужественная женщина, ставшая руководителем антифашистской подпольной группы.

Кроме того, «Босна-фильм» ведет переговоры со студией ДЕФА (ГДР) о совместной постановке фильма «Гойя» по роману Лиона Фейхтвангера.

●

Режиссер Велько Булайич («Поезд вне расписания», «Козара») в своем новом фильме расскажет о трагедии, которую пережили жители Скопле во время недавнего землетрясения.

●

В числе новых научно-популярных картин, посвященных изобразительному искусству, пресса отмечает фильмы «Милена Павлович-Барили» — о жизни и творчестве крупнейшей югославской художницы и «Столбы фантазии» — о скульпторе-самородке Богосаве Живковиче, крестьянине из села Лесковац.



БОЕВАЯ КИНОПУБЛИЦИСТИКА РЕНЕ ВОТЬЕ

О «параллельной кинематографии», то есть о фильмах, прокат которых осуществляется на некоммерческой основе, главным образом путем общественных просмотров, французские газеты и журналы пишут очень редко. Тем больший интерес представляет опубликованное журналом «Позитив» интервью с режиссером Рене Вотье.

Рене Вотье—создатель ряда картин, так и не увидевших экрана обычных кинотеатров.

Судьба Вотье примечательна. Еще подростком он участвовал в движении Сопротивления. По окончании войны поступил в Институт высшего кинообразования и в 1948 году закончил факультет короткометражного фильма.

За время учебы он сделал два фильма: о Корсике и о забастовке на одной из строек (часть снятой пленки была конфискована).

По окончании института Рене Вотье участвует в создании картины о забастовках горняков, которая почти сразу же была изъята из проката.

В 1950 году Рене Вотье отправляется в Африку, где работает над документальной картиной «Африка — 50».

Рене Вотье подробно рассказывает в своем интервью о многочисленных трудностях, которые ему пришлось преодолеть:

«...В конце концов я вернулся в Марсель без пленки и камеры. Все это осталось у моих товарищей африканцев, но вскоре с большими трудностями было доставлено в Париж. Достаточно сказать, что двадцать семь человек помогали переправить снятую пленку. Однако цензура изъяла всю пленку из Лиги просвещения, где она хранилась. Я был в ярости. Спустя некоторое время меня вызвали в отдел цензуры, чтобы я подтвердил, что все эти пленки действительно сняты мною без разрешения. Я расписывался на каждой коробке с просмотренными кусками. После полудня я пришел с сумкой, в которой находились пустые коробки для кинопленки.

В ходе просмотров я незаметно подменял их, расписываясь на пустых, принесенных мною коробках, а забирая те, в которых находилась пленка. Инспектора, к счастью, так ничего и не заметили.

Таким образом удалось спасти четверть снятого материала. Я сразу же приступил к монтажу картины.

За мной начали следить: один полицейский пытался подкупить парнишку из моего дома, чтобы тот подбирал в мусорном ящике обрывки пленки, а за это обещал угощать его карамельками. Мальчик все мне рассказал. Я отдавал ему обрывки из старой хроники, а тот получал за это от полицейского конфеты, которыми мы с ним лакомились. Через пять недель за мной пришли полицейские. Мне пришлось просидеть на крыше минут двадцать, пока на выручку не пришли товарищи.

Назавтра я уехал в Бретань и нанялся на рыбачье судно матросом.

Мой заработок за все пять месяцев работы пошел на окончание фильма. Комментарий мне пришлось самому записывать на магнитную пленку. Что касается проката, то я взял фильм под мышку и стал разъезжать по Бретани, где просмотры были организованы молодежными союзами.

Мой фильм, как полагают, увидели полмиллиона человек. «Африка — 50» получил премию на фестивале молодежи в Варшаве и был единственным короткометражным узкопленочным фильмом, удостоенным премии Люмьера...»

Следующий фильм «Человек умер» Вотье снимал в Бресте во время забастовки, в ходе которой был убит полицией рабочий Эдуар Мазе.

Вотье получил возможность для съемок только в день похорон. В течение одних суток фильм был смонтирован, а затем показан в Народном доме для руководителей забастовки. Потом фильм демонстрировали для забастовщиков в течение шести дней и ночей. Отказавшись от магнитной пленки, которая рвалась, Вотье сам читал текст комментария. Фильм длился 8 минут. Его показывали с грузовика, на другом был натянут экран.

В 1956 году Рене Вотье снимает фильм «Алжир в огне» о борьбе алжирского народа с колонизаторами и десять короткометражных фильмов для французского телевидения.

Вотье продолжает работать в Алжире, снимает картины в Тунисе, собирается даже пробраться в Анголу.

«Ведь надо же наконец добить этот колониализм!» — заканчивает свое интервью французский режиссер-кинопублицист коммунист Рене Вотье.

А. В.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Мелодии Дунаевского», 8 ч.

Сценарий Э. Пырьева, М. Матусовского; режиссер Э. Пырьев; операторы: И. Черных, М. Гиндин; музыкальное оформление В. Людвиковского; звукооператор Е. Кашкевич; художники: И. Лукашевич, Ф. Богуславский. Комбинированные съемки— Б. Травкин.

В картине использованы фрагменты ряда художественных фильмов и материалы Госфильмофонда.

В фильме участвуют: Л. Орлова, М. Ладынина, Н. Черкасов, И. Ильинский, Л. Утесов, В. Володин, С. Лукьянов, Б. Андреев, Г. Ярон, П. Оленев, Ф. Курихин, Т. Шмыга, К. Лучко, М. Бернес, Л. Скирда, Е. Савинова, В. Шишкин, Н. Каширский, А. Лазарев и другие.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Домик в дюнах», 8 ч.

Автор сценария Ф. Кнорре; режиссеры-постановщики: А. Кольцатый, А. Маркелов; оператор Г. Скулте, режиссер Б. Руж; художник-постановщик А. Балодис; комбинированные съемки: художник В. Шилдкнехт, оператор Э. Аугуст; композитор М. Заринь; звукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: дед — Н. Сергеев, рыбак — Х. Лаур, Володя — А. Муйжниек, девочка — К. Ярмолинска.

В ролях: М. Васильев, П. Кашлаков, Б. Оя, В. Попова, Р. Ракитин, А. Зиемеле.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Город — одна улица», 10 ч.

Сценарий Д. Холендро по мотивам рассказов Ю. Абдашева, Л. Шипко, Д. Холендро; режиссер-постановщик Я. Базелян; оператор А. Авурян; художник - постановщик Б. Комяков; композитор А. Муравлев; текст песен В. Коростелева; звукооператор Н. Шарый. Комбинированные съемки: оператор А. Петухов; художник В. Васильев.

В ролях: Демидов — В. Авдюшко, Сергей — М. Логвинов, Маша — А. Константинова, Григорьевна — Г. Малиновская, Павлуша — Е. Крючков, Лиля — Р. Гладунко, Нина — В. Лепко, Никита — И. Савкин, Юрко — С. Дворецкий, Сысоев — Л. Степанов, аптекарь —П. Шпрингфельд, милиционер — Н. Крючков, девушка с катка — М. Вильковская.

В эпизодах: Л. Дуров, А. Федоринов, Л. Чубаров, М. Макарова, И. Матвеев, И. Комаров, В. Грудинин, С. Сибель, М. Фарманюк, Ю. Цупко, Витя Коробов, Натала Поливанова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Акционеры», 3 ч., цветной.

Сценарий К. Минца; режиссер Р. Давыдов; художник - постановщик П. Саркисян; оператор Б. Котов; композитор А. Николаев; звукооператор Н. Прилуцкий; художники: Ю. Бутырин, О. Сафронов, А. Петров, В. Шевков, В. Зарубин, Л. Резцова, С. Дежкин, И. Давыдов, Е. Хлудова, А. Коровина, Ю. Бабичук, Б. Акулиничев, Б. Садовников, Э. Меладзе, С. Митрофанова, М. Першин.

Роли озвучивали: М. Астангов, Ю. Филимонов, Ю. Хржановский, Г. Георгиу, Ф. Димант, В. Маренков, А. Баранов.

«НАПОЛЕОН-ФИЛЬМ», «ГАЛАТЕА» (Италия) при участии студии «МОСФИЛЬМ» (СССР)

«СССР глазами итальянцев», 8 ч., цветной.

Сюжет и сценарий: Маурицио Феррара, Георгий Мдивани, Эннио Де Кончини, Ромоло Марчеллини, Эллиана Де Сабата, Леонардо Кортезе; постановка: Ромоло Марчеллини, Леонардо Кортезе, Тамары Лисициан; операторы: Гулиельмо Манкори, Сергей Вронский, Виктор Домбровский, Виктор Листопадов; режиссер Евгений Зильберштейн; продюсер Нино Крисман (от фирм «Наполеон-фильм», «Галатеа»); музыка Дмитрия Шостаковича, Роберто Николози, Пьера Луиджи Урбини; художники: Джузеппе Баниери, Лев Мильчин; звукооператоры: Фаусто Ангиллари, Валентина Ладыгина.

Комбинированные съемки: оператор Александр Ренков; художник Зоя Морякова.

Дикторский текст читает Сергей Войновский. Диалог ведут: Эммануил Каминка и Ростислав Плятт.

«Фитиль» № 16 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Куриная принципиальность» («Союзмультфильм»)

Автор С. Михалков; режиссер В. Арсентьев; художник В. Кузюрин; оператор Н. Климова.

«Рыба заговорила» (ЦСДФ)

Авторы: В. Безуглый, С. Киселев; автор текста Я. Полищук; оператор С. Киселев.

«Дорогое время» («Мосфильм»)

Автор Д. Федоровский; режиссер Г. Габай; оператор В. Масленников.

В ролях: А. Елисеева, К. Назаров.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Старая вражда», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Дорога», Польша.

Авторы сценария: Януш Худзыньский, Юзеф Мортон, Юлиан Дзедзина, Януш Ленский; режиссер Юлиан Дзедзина; оператор Тадеуш Вежан; художник Адам Новаковский; композитор Кжиштоф Комеда-Тшциньский.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Форнальчикова, мать — Зофья Рысювна (дублирует Л. Иванова), Куба Форнальчик, сын — Збигнев Добжинский (А. Кузнецов), форнальчик, отец — Януш Страхоцкий (В. Баландин), Павел — Виктор Гротович (Н. Граббе), Кася — Барбара Климкевич (С. Холина), Каспшик — Рышард Петруский (Я. Янакиев).

●

«История одной ссоры», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Автор сценария и режиссер Александр Стибор-Рыльский; оператор Ян Янчевский; художник Тадеуш Выбульт; композитор Тадеуш Берд.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Анджей — Збигнев Цибульский (дублирует В. Прокофьев), Нитка — Александра Шлёнска (Н. Меньшикова), Гражина — Поля Ракса (С. Холина), Михаська — Барбара Крафтувна (М. Крепкогорская).

●

«Беспокойная племянница», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Леонард Бучковский, Роман Невярович; режиссер Леонард Бучковский; оператор Веслав Здорт; художник Войцех Кжиштофяк; композитор Кжиштоф Комеда-Тшциньский.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Кристина Ковальска — Анна Пруцнал (дублирует Р. Макагонова), Флорек — Брониcлав Павлик (В. Баландин), Богедан — Чеслав Воллейко (А. Кузнецов), Ванда — Алина Яновска (Г. Водяницкая), Стефа — Барбара Рыльска (М. Крепкогорская), Ежи Вронич — Мечислав Каленик (Я. Янакиев).

●

«Лупень, 29», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Н. Цик, Е. Мандрик, М. Дрэган; режиссер Мирча Дрэган; оператор А. Самсон; художник Л. Попа; композитор Т. Григориу.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют и дублируют: Иоанна — Л. Георгиу (дублирует О. Маркина), Летян — К. Рэуту (В. Рождественский), Варга — Ш. Чоботэрашу (А. Алексеев), Тодор — Д. Калборяну (К. Николаев), Данец — И. Чиобану (Р. Панков), Матеяну — К. Константинеску (А. Кузнецов).

●

«Куда бы она ни шла», 8 ч.

Производство «Фоун филм ассошиэйтед Бритиш», Англия.

Сценарий Майкла Гордона по мотивам романа Кир Эбрэхелл; продюсер и режиссер Майкл Гордон; оператор Джордж Хит; художник Чарльз Вулвридж.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Айлин — Сьюзен Перрет (дублирует О. Громова), миссис Джойс — Мюриел Стейнбек (Н. Зорская), мистер Джойс — Найджел Ловелл (В. Зубков), Джон-Тим Драйсдейл (Миша Кисляров), мистер Джеймс — Рекс Доу (Ю. Чекулаев), Дэниел — Джон Уилтшир (А. Сафонов). Играет Айлин Джойс в сопровождении филармонического оркестра под управлением Эрнеста Ирвинга.

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А04118 Подписано к печати 22/I 1964 года. Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$. Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,81. Тираж 27 300 экз. Заказ 2942

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома» Государственного комитета Совета Министров СССР по печати Москва, проспект Мира, д. 105

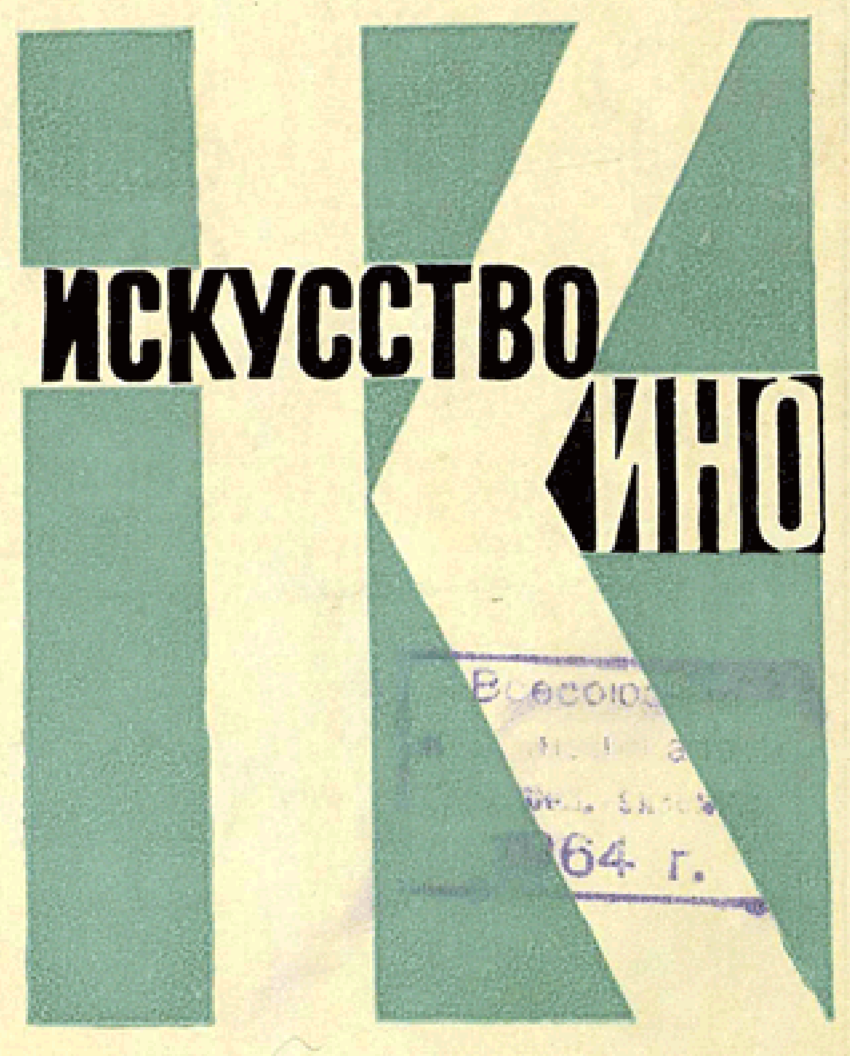
Цена 1 руб.



АННА МАНЬЯНИ

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1964 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.